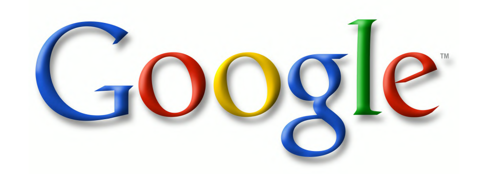






ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herausgegeben und redigirt

von

Dr. van Endert

in Köln.

Achtzehnter Jahrgang.

Köln, 1868.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg.

Inhalt des achtzehnten Jahrganges.

Seite

Nr. 1.

Zum XVIII. Jahrgange des Organs für christliche Kunst ... 1
Laterne zum Handgebrauche ... 3
Die Pfarrkirche zu Ahaus ... 4
Die ehemalige Cisterzienser-Abtei Marienstatt ... 8
Besprechungen etc.: ... 10
Ueber die Anlage kleiner Museen.
Artistische Beilage.

Nr. 2.

Die Ludgerikirche zu Münster ... 13
Kampf der Mode- und Monumentalkunst ... 15
Parurae als Verzierung von Albe und Amict ... 16
Kunstgeschichtliches ... 18
Laterne zum Handgebrauche. (Schluss.) ... 21
Besprechungen etc.: ... 22
München: Oberhirtliche Verfügung.
Curiosum.
Ueber die Anlage kleiner Museen.

Nr. 3.

Der Leibrock (Tunica) Kaiser Heinrich's des Heiligen ... 25
Die Ludgerikirche zu Münster. (Fortsetzung.) ... 27
Bericht über die Thätigkeit des engeren Ausschusses des linzer Diöcesan-Kunstvereines ... 31
Besprechungen etc.: ... 34
Köln: Die römische Wasserleitung aus der Eifel nach Köln.
Goslar: Das Kaiserhaus zu Goslar.
Berlin: Unterrichtsplan des deutschen Gewerbemuseums zu Berlin.
Berlin: Einbüssung eines werthvollen Gemäldes.
Halle: Cyklus von kunstwissenschaftlichen Vorträgen.
Literatur: ... 35
Allerlei aus dem Kunstgebiete von Dr. August Reichensperger.
Nebst zwei in den Text gedruckten Illustrationen als artistische Zugabe.

Nr. 4.

Die Ludgerikirche zu Münster. (Schluss.) ... 37
Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten ... 40
Statuten-Entwurf eines Cäcilien-Vereins für katholische Kirchenmusik in Deutschland (nebst Oesterreich und der Schweiz) ... 45
Besprechungen etc.: ... 46
Nürnberg: Unterstützungen zum Ausbau der Carthause.
Wien: Ueber das Werkchen: „Die Chronisten des Klosters Liesborn".
Wien: Abendversammlungen des Alterthums-Vereins.

Nr. 5.

Die Kerpener Burg ... 49
Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten. (Schluss) ... 49
Geschichtliches in Betreff der Replik wegen Aufstellung der Orgeln ... 53
Die kirchliche Baukunst ... 56

Seite

Besprechungen etc.: 59
München: Versteigerung einer Kunstsammlung.
Ulm: Bericht über den Fortgang der Restauration des Münsters.
Oliva: Eingestürzte Gewölbe im Refectorium des Klosters Oliva.
Wien: Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins.
Wien: Neubau der Universität.
Pesth: Kuppel-Einsturz der Leopoldstädter Kirche.
Artistische Beilage.

Nr. 6.

Symbolik der Löwen am Bronze-Taufbecken im Dome zu Münster 61
Festprogramm zu Winckelmann's Geburtstage am 9. December 1867 66
Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 67
Die pseudoschöne Kunst 68
Karl's des Grossen Pfalzcapelle und ihre Kunstschätze 71
Besprechungen etc.: 72
London: Schnorr's Entwürfe für die Glasfenster von St. Paul in London.

Nr. 7.

Cornelius und der deutsche Hellenism 73
Die pseudoschöne Kunst. (Schluss.) 78
Reliquiarium vom h. Liborius 82
Das Martyrium der h. Katharina auf einem Kupferstiche des XV. Jahrhunderts 82
Besprechungen etc.: 83
Köln: Herunternahme des Domkrahnens.
Berlin: Cabinetsordre Sr. Maj. des Königs.
Berlin: Collection von kleinen Bronzen.
Pressburg: Restaurirung des alten Krönungsdomes.
Artistische Beilage.

Nr. 8.

Bilder aus der Marienkirche zu Danzig 85
Ausstellungs-Eindrücke aus Paris 89
Restauration und Ausbau des St. Veitsdomes in Prag 91
Besprechungen etc.: 93
München: Permanente Ausstellung.
Nürnberg: Protectorats-Uebernahme.
Bamberg: Säulenbasilika in der St. Jakobskirche.
Wien: Sanction des Statuts zur Reorganisation der Architekturschule.
London: Paraffin zur Conservirung von Wandgemälden.
Ueber die Anlage kleiner Museen. (Fortsetzung.)

Nr. 9.

Die Gothik und einige Kunstliteraten 97
Restauration und Ausbau des Sanct Veitsdomes in Prag. (Schluss.) 101
Zur Periodisirung der Musikgeschichte 105
Besprechungen etc.: 107
Nürnberg: Adresse an Se. Maj. den König.
Artistische Beilage.

Nr. 10.

Die Behänge der Ciborienaltäre 109
Kirchliches Kunststreben in Salzburg 113
Zur Verständigung mit der wiener Allgemeinen Literatur-Zeitung 116
Die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche zu Münster 117

Nr. 11.

Die neuesten Fenster im Kölner Dom 121
Die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche zu Münster. (Fortsetzung.) 123
Die historische Vergangenheit des St. Veitsdomes in Prag und Kranner's Entwürfe zum Ausbau desselben 128
Besprechungen etc.: 131
Köln: Fortbau des südlichen Thurmes.
Ueber die Anlage kleiner Museen. (Schluss.)
Artistische Beilage.

Nr. 12.

Die Kunst-Industrie der Gegenwart 133
Die historische Vergangenheit des St. Veitsdomes in Prag und Kranner's Entwürfe zum Ausbau desselben. (Schluss.) 135
Besprechungen etc.: 139
Köln: Die bedeutenderen Bauwerke des Rheines.
München: Commission zur Erhaltung der Kunstdenkmale und Alterthümer Baierns.
Wien: Die Glassammlung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

Seite

Nr. 13.

Johann Heinrich Böhmer und sein Verhältniss zur Kunst ... 145
Reminiscenzen an die älteren Ciborienaltäre ... 148
Hans Sibmacher's Stick- und Spitzenbuch-Musterbuch ... 153
Besprechungen etc.: ... 154
Paderborn: Ueber die kirchliche Bauthätigkeit.
Breslau: Der Einsturz des neuerbauten Thurmes der Michaeliskirche.
Paris: Restaurirung der Kirche Saint-Merry.
Artistische Beilage.

Nr. 14.

Ueber die Bedeutung der gothischen Baukunst für unsere Zeit ... 157
Die Waffen und Wappen Christi ... 159
Die Altar- und Chorteppiche ... 161
Resolution der 18. General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands und Oesterreichs in Innsbruck ... 165
Besprechungen etc.: ... 166
Frankfurt: Bericht über den Dom.
Ulm: Lotterie-Unternehmen.
Wien: Ueber die Glasfabricanten.
Wien: Preis-Ausschreiben.
Wien: Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie.
Leeds: Das grosse Kunst-Ausstellungsgebäude.
Literatur: ... 167
Bilder-Atlas zur Weltgeschichte von Ludwig Weisser.

Nr. 15.

Kunstliterarische Notizen ... 169
St. Gereon zu Köln ... 173
Gothik für Profanbau in München ... 175
Besprechungen etc.: ... 179
Köln: Sinnsprüche an Fenstern.
Bonn: Eröffnung des internationalen Congresses für Alterthumskunde und Geschichte.
Kassel: Preis-Ausschreiben.
Salzburg: Verein von Theologen.
Artistische Beilage.

Nr. 16.

Innere Ausschmückung der Kirche St. Maria im Capitol ... 181
Kunstliterarische Notizen. (Schluss.) ... 183
Gothik für Profanbau in München. (Fortsetzung.) ... 189

Seite

Nr. 17.

Ein neues gothisches Haus in Köln ... 193
Baubericht des Dombaumeisters Voigtel, erstattet in der Wahlversammlung des Central-Dombauvereins zu Köln am 26. Mai 1868 ... 194
Gothik für Profanbau in München. (Schluss.) ... 197
Die evangelische, vormals Minoritenkirche zu Münster ... 198
Ein Oelbild von Peter Cornelius ... 202
Besprechungen etc.: ... 203
Köln: Vorgefundene Urkunde.
Bonn: Die Vorbereitungen für den internationalen Congress für Alterthumskunde und Geschichte.
Aachen: Statuten des Vereins vom heiligen Albertus Magnus.
Frankfurt: Die Angelegenheit des Kaiserdomes.
Regensburg: Jahresbericht des Vereins für den Ausbau des Domes zu Regensburg.
Artistische Beilage.

Nr. 18.

Die Behänge der Ambonen und Kanzeln ... 205
Beschreibung eines alten, mit Miniaturen reich ausgestatteten Gebetbuches in der Gymnasial-Bibliothek zu Bozen ... 210
Besprechungen etc.: ... 215
Berlin: Dombau-Concurrenz.
Dresden: Ausstellung von Gegenständen kirchlicher Kunst.
Ulm: Lotterie-Unternehmen betreffend.

Nr. 19.

Die Decken und Tücher beim Tragen der heil. Reliquien ... 217
M. Carriere's Gedanken über gothische Baukunst ... 223
Die sogenannten Sacraments-Fähnlein ... 226
Besprechungen etc.: ... 227
Danzig: Die Wandgemälde im Dome zu Marienwerder.
München: Gründung einer Kunstgewerbeschule.
Nürnberg: Der Appell Sr. Maj. des Königs Ludwig II. von Baiern an die Bewohner Nürnbergs.
Wien: Feier zur Vollendung der Thürme der Votivkirche.
Paris: Einsturz der Decke an der Kuppel der Bibliothek des französischen Senats im Luxembourg zu Paris.
Artistische Beilage.

Seite

Nr. 20.

Ueber Aufnahme vaterländischer Denkmale 229
Das alte Rom betreffend 233
Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden 234
Besprechungen etc.: 235
Wien: Die Organisation der neuen Kunstgewerbeschule.
Wien: Bewilligung von 15,000 Gulden zur Ertheilung von Stipendien, Pensionen und Aufträgen.
Innsbruck: Aufnahme alter Kunstdenkmale.
Bozen: Errichtung einer Mariensäule.
Brixen: Vorlesungen über kirchliche Kunst.
Wengen: Entwurf einer neuen Kirche.
Rom: G. B. de Rossi's römisches Katakombenwerk.
Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar, mitgetheilt von Dr. J. B. Nordhoff.

Nr. 21.

Aphorismen über Kunst und Handwerk von Joseph Ritter von Führich 241
Das Messbuch des deutschen Ordens 245
Besprechungen etc.: 248
Köln: Versteigerung von Kunstsachen.
Köln: Einladung an die deutschen Künstler.
Bonn: Historische Kunst-Ausstellung.
Düsseldorf: Die St. Apollinariskirche bei Remagen.
Danzig: Aufnahme und Publication der Marienburg.
Freiburg: Die neue Kirche zu St. Georgen.
Salzburg: Die Capelle zu St. Bartholomä am Königssee.
London: Das grosse Albert-Denkmal betreffend.
Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar, mitgetheilt von Dr. J. B. Nordhoff.
Artistische Beilage.

Seite

Nr. 22.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst 253
Die Kirchenthüren 260
Besprechungen etc.: 263
Berlin: Ausstellung der eingegangenen Dombau-Entwürfe im Locale der Kunst-Akademie.
Nürnberg: Die Jahresconferenz.
Petersburg: Concurrenzen für Genre- und Landschaftsmalerei, so wie für Compositionen aus dem Gebiete der Kunstindustrie Seitens der „Gesellschaft zur Förderung der bildenden Künste“.
Konstantinopel: Die Sophienkirche.

Nr. 23.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst 265
Die Kirchenthüren. (Schluss.) 272
Die Leichentücher 273
Besprechungen etc.: 274
Köln: Entdeckung einer Krypta unweit des in der Vollendung begriffenen Domes zu Gran in Ungarn.
Köln: Auffindung einer Hauscapellen-Chornische, Johannes der Täufer und Maria Magdalena darstellend.
Berlin: Aenderungen der neuen „Vorschriften für die Ausbildung und Prüfung derjenigen, welche sich dem Baufache widmen“.
Wien: Ausstellung von Handzeichnungen aller Meister.
Artistische Beilage.

Nr. 24.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst. (Schluss.) 277
Die Leichentücher. (Fortsetzung.) 280
Die textile Ausstattung des bischöflichen Thronsitzes 282
Stoffliche Ausstattung der Sedilien und Chorstühle 284
Die Traghimmel 286

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 1. — Köln, 1. Januar 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Zum achtzehnten Jahrgange. — Laterne zum Handgebrauche. — Die Pfarrkirche zu Ahaus. — Die ehemalige Cistercienser-Abtei Marienstatt. — Besprechungen etc.: Ueber die Anlage kleiner Museen.

Zum achtzehnten Jahrgange.

Wenn auch Ziel und Zweck, in welchen unser Blatt wurzelt, trotz der Jahre Umschwung dieselben bleiben, so verlangt doch die gute alte Sitte, dass der Herausgeber bei der Jahreswende einige Worte der Begrüssung mit seinen Lesern wechselt, nicht sowohl um das Verständniss der gemeinschaftlichen Interessen anzubahnen, als vielmehr um das Bündniss der Kräfte, welche dasselbe anstreben, zu befestigen.

Was unser Blatt will, steht allerdings nicht mehr da als fernes, unerreichtes Ziel; es ist nicht bloss mehr Gegenstand des Hoffens; was vor einigen zwanzig Jahren als schwacher Keimpunct, als erste Aussaat sich zeigte, deren Entwicklung man mit Zagen und Bangen belauschte, ist zum Theil zum ährenreichen Felde geworden, auf welchem schon eine erfreuliche Continuität vom Halme zum Korn und vom Korne zum neuen Halm sich zeigt; dennoch aber gleicht das verbündete Bestreben derer, welche durch die Mittel der Kunstwissenschaft oder durch praktische Pflege das Gebiet der christlichen Kunst beackern, der vielfach bestrittenen Thätigkeit jenes Volkes beim Tempelbaue, das mit der einen Hand die Mauerkelle, mit der andern das Schwert zu führen hatte.

Nachdem der Kreis derjenigen, die für die Pflege der christlichen Kunst arbeiten, ein grosser und dichter geworden ist, wäre der Wunsch vor Allem ein berechtigter, dass mit der Zahl der Verehrer in demselben Maasse die Tiefe des Kunstverständnisses zugenommen. Leider aber bestätigt sich hier wiederum die Wahrheit des alten Bibelspruches: „Inimici hominis domestici ejus". Neben das Ideal hat vielfach das Idol sich gestellt; der gute Wille hat in manchen Fällen sich als unzulänglich erwiesen, wenn derselbe nicht durch ein feines und von praktischer Erfahrung geschultes Kunstverständniss fundamentirt war. Es genügt nämlich keineswegs, wenn man bei einem jeden Spitzbogen in Exstase geräth und so oft man eine Krabbe sieht, auf Gothik schwört; bei diesem dilettantischen Treiben, wo man bei oberflächlichem Genusse nur um die äussersten Gränzen des christlichen Kunstgebietes schweift, ist es immerhin möglich, dass man das Unechte, Halbe, Verzerrte für eine Leistung eines gesunden Geistes hält, und dass

man mit grossen Kosten gothisirende Rococo-Arbeiten für das Heiligthum beschafft, die den Kunsterfahrenen von gewiegtem Urtheile um so mehr betrüben, als sie, mittels eines Raubes, von der echten kirchlichen Kunst sich hie und da einen Anklang, eine Aeusserlichkeit, eine Zierath aneignen und dadurch das Auge des Unerfahrenen berücken. Wo Seele, Structur und organische Entwicklung von innen heraus fehlen, ist alles nur gleissender Schein und schimmernde Seifenblase. Es kann desshalb nicht genug gewarnt werden vor den das Heiligthnm vielfach überschwemmenden Producten, welche aus der, auf Gelderwerb speculirenden Mache hervorgehen, und was die bessere, reinere Kunstregung angebahnt hat, besudeln durch eine unsolide Richtung, die im Interesse des Geldsäckels selbst das Heilige missbraucht und ausbeutet. Das soll ein Wink sein, sowohl für solche, die eine Kirche zu bauen haben, als auch für die, welche das kleinste Altargeräthe im kirchlichen Stile zu beschaffen wünschen. Man wende sich in all diesen Dingen an solche Meister, die den Geist der christlichen Kunst bis zur Tiefe eingesogen; man sei nicht zu eilig und zu stürmisch im Beschaffen; was wir bauen und bilden, soll für Jahrhunderte ausdauern; einige Monate oder Jahre des Suchens, Unterhandelns und Berathens verschlagen nichts gegenüber der Alternative, ob man eine reife, aus echtem Kunstgeiste herausgeborene Leistung oder eine klägliche, auf Missverstand beruhende Fehlgeburt ans Licht fördert.

Zudem leben wir in einer Zeit, wo auf diesem Gebiete das Experiment noch keineswegs zum vollen Austrage gekommen ist, wo vielmehr das subjective Tasten in vollem Gange und wo nur die bevorzugtesten Meister sich auf eine Höhe des gereinigten Kunstverständnisses hinaufgerungen, in welchem die schwierigsten Fragen über Bau, Ausstattung und Decoration der Kirchen ihre lichtvolle Entscheidung erlangen. Wohl ist es desshalb erklärlich und lobenswerth, wenn die kirchlichen Behörden einen Damm aufgerichtet haben, an welchem der wesenlose Schaum der Kunstbewegung sich bricht und wenn, allem Ungestüm der Kurzsichtigen gegenüber, in jedem einzelnen Falle die halbe, unechte Leistung durch ein entschiedenes Veto abgelehnt wird.

Mögen nur die Wächter des Heiligthums, denen die Zierde des Hauses Gottes als ein Theil ihres heiligen Amtes obliegt, durch Studium und Beschauen immer mehr sich hineinleben in den Geist der christlichen Kunst; es hängt daran ungemein viel für die Erbauung der Gläubigen; denn das Kunstgebilde bleibt nun einmal das Gefäss, die transparente Schale für die erhabensten christlichen Gedanken. Wie aber durch eine Art von Diebstahl der unchristliche Geist von der Kunst sich die Formen und Hüllen borgt, um sein verführerisches Gift dahinter zu bergen und in die Gemüther einzuschwärzen, so sollen die Diener der Religion im Heiligthume, in dessen Schatten alles Schöne blühen kann, die Kunst von ihrem Sclavendienste befreien und als geweihte und geadelte Tochter des Himmels neben das Feuer des Altares stellen.

Das sind die Sylvester-Gedanken des Herausgebers, mit denen er in das anbrechende neue Jahr hinausschaut; finden sie ein Echo in der Auffassung, und mehr noch im Willen der Leser, dann wird auch der neue Jahrgang dazu dienen, um ein altes Bündniss, in welchem die schönsten Bestrebungen sich verflechten, noch fester und dauerhafter zu machen.

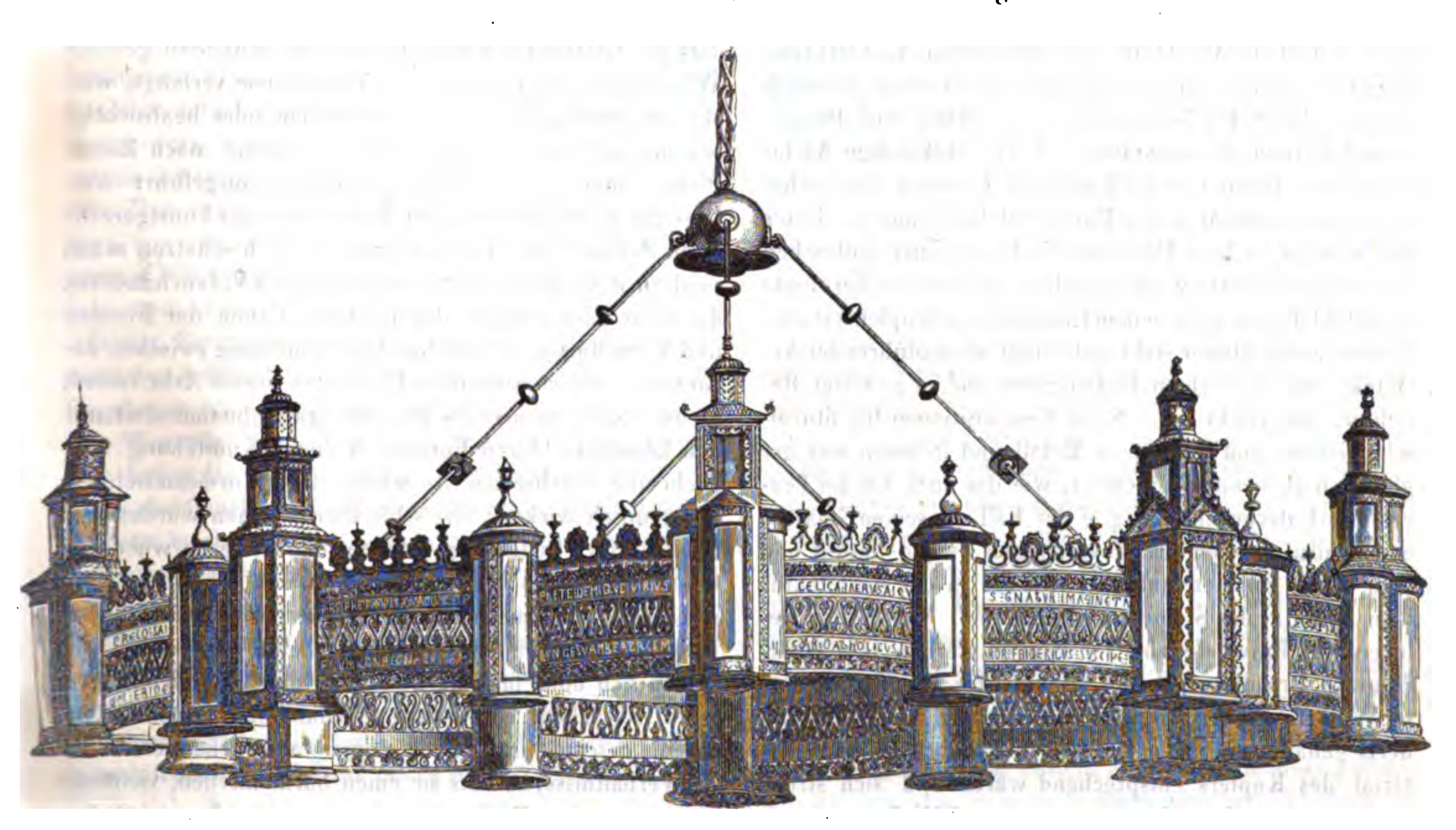
Köln, den 31. December 1867.

Der Redacteur und Herausgeber:
Dr. van ENDERT.

Laterne zum Handgebrauche.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Wir haben an anderer Stelle den gehäuften Gebrauch der Lichter in der christlichen Kirche, die mystische Bedeutung derselben, und die verschiedenartigen Formen der Lichtträger nachzuweisen gesucht. Unter den vielen Arten der Beleuchtungs-Apparate aus frühchristlicher Zeit und den verschiedenen Zeitabschnitten des Mittelalters haben sich ausser den phari, von welchen Anastasius Bibliothecarius an vielen Stellen seiner Vita Paparum spricht, noch so ziemlich sämmtliche Arten kirchlicher Leuchter sonstigen feierlichen Veranlassungen das h. Sacrament in Procession unter den Baldachinen einher getragen wird. Didron hat in seinen bekannten „Annales Archaeologiques" tome XVIII, im Januar, bis April, Heft 1859, auf Seite 74 und 75 unter Nr. 60, 61 und 62, einige mustergültige Formen zu diesen Hand- und Processions-Laternen mitgetheilt, die wir auf beiliegender Tafel, Fig. a, b, c, im verkleinerten Maassstabe mittheilen. Von besonderem Interesse und von grosser Seltenheit ist jene merkwürdige Handlaterne, welche abgebildet unter Fig. a, sich heute in englischem Besitze befindet und welche auf der mittelalterlichen Ausstellung zu Manchester im Jahre 1857 die



und Lichtträger erhalten. Zu den Seltenheiten sind jedoch heute zu rechnen jene Laternen des Mittelalters, welche zur Aufnahme eines transportablen, verschliessbaren Lichtes, entweder an einem beweglichen Henkel zum Handgebrauche dienten, oder welche, auf einem hohen Stabe befestigt, bei verschiedenen kirchlichen Functionen getragen wurden. Diese Handlaternen werden auch heute noch von den ministrirenden Dienern in Gebrauch genommen, wenn zur Tag- oder Nachtzeit vom Priester dem Kranken das Viaticum gebracht wird. Die zweite Art von auf einem hohen Stabe befestigten Laternen dienen indessen zum Kirchengebrauche, wenn am Frohnleichnamstage oder bei Aufmerksamkeit der Archäologen fesselte. Dieselbe, in Form des entwickelten romanischen Stiles gehalten, rührt offenbar aus der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts her. Dieselbe zeigt in ihrer äusseren Form eine auffallende Parallele mit den sogenannten Verseh-Laternen, wie sie in der Renaissancezeit und unmittelbar nach Ablauf derselben entstanden sind. Eine zweite, bedeutend interessantere Handlaterne, ebenfalls aus dem XII. Jahrhunderte in sehr originellen Formen herrührend, fanden wir zu unserer nicht geringen Ueberraschung in der reichhaltigen Sammlung mittelalterlicher Werke der Goldschmiedekunst eines Archäologen in Gent. Diese Laterne, deren vier

Gläser durch starke Krystallstücke ersetzt sind, wurde kürzlich an einer wenig beachteten Stelle in einer belgischen Kirche aufgefunden.

Die Abbildungen unter Fig. b und c auf beiliegender Tafel veranschaulichen keine alten Originale, sondern sind in neuester Zeit nach älteren Analogieen componirt und ausgeführt worden. Die Darstellung einer Processions-Laterne unter Fig. b ist vom Architekten M. Gaucherel getreu nach jenem schönen Modell von Laternen entworfen, wie sie sich auf der Lichterkrone Kaiser Friedrich's Barbarossa in vierfach verschiedenen Formen in grösserer und kleinerer Ausdehnung vorfinden.

Wir geben beifolgend unter Fig. d eine perspectivisch gehaltene Abbildung der berühmten Lichterkrone Kaiser Friedrich's II. im Oktogon zu Aachen desshalb wieder, damit bei Neuschaffung von Hand- und Processions-Laternen in romanischer Form stilkundige Architekten von diesen verschiedenartigen Laternen der aachener corona luminaria ihre Form entlehnen mögen. Unter Fig. e ist in leichten Umrissen die Copie einer gothischen Processions-Laterne wiedergegeben, wie sie der berühmte Architekt Pugin nach seinen Entwürfen in Kupfer hat ausführen lassen. Dieser steht unbedingt als ausführender Architekt auf englischem Boden gross und in gewisser Beziehung unerreicht da. Seine Compositionen für liturgische Gefässe und Geräthe in Metall sind indessen weniger glücklich zu nennen, indem er, wie das auch bei der Processions-Laterne unter Fig. c der Fall ist, seinen Gefässen einen allzu grossen architektonischen Zwang anthut und dem Metall Formen aufhalst, wie sie in der Architektur dem Material des Steines zuträglich sind. Wir hatten Gelegenheit, Entwürfe zu Processions-Laternen vom Ober-Baurath Professor Schmidt, Baumeister von St. Stephan in Wien, zu sehen, welche, im Stile des XIV. Jahrhunderts gehalten, in ihren Detailformen durchaus dem Material des Kupfers entsprechend waren und sich streng den gegossenen Dinanderie-Arbeiten des XIV. Jahrhunderts anschlossen. Im Hinblicke auf die verschiedenen laternförmigen Thürmchen, wie sich dieselben an dem Barbarossa-Leuchter, abgebildet unter Fig. d, in abwechselnden Formen vorfinden, dürfte es nicht schwer halten, eine Handlaterne von befähigter Hand entwerfen zu lassen, die, im romanischen Stile gehalten, in äusserer Gestaltung jene Original-Handlaterne, abgebildet unter Fig. a, zu übertreffen geeignet wäre. Bei dem Mangel an Handlaternen für kirchlichen Gebrauch aus der gothischen Kunst-Epoche, dürfte es einem auch noch so talentreichen Componisten schwer fallen, eine solche zu entwerfen, die den strengen Anforderungen der Alterthumskunde entspräche. In der That waren wir in nicht geringer Verlegenheit, als uns kürzlich von befreundeter Seite der Wunsch ausgedrückt wurde, in möglichst strenger Stilform eine Handlaterne, im Stile des XIV. oder XV. Jahrhunderts entwerfen zu lassen.

(Schluss folgt.)

Aachen. Canonicus Dr. Bock.

Die Pfarrkirche zu Ahaus.

II. Die Kirche in ihrer Restauration.

Man darf im Allgemeinen den Grundsatz aufstellen, dass die Restauration einer Kirche eine möglichst getreue Wiedergabe der Formen und Verhältnisse verlangt, welche im ursprünglichen Baue vorhanden oder beabsichtigt waren, insbesondere dann, wenn derselbe nach Einem Plane, ohne spätere Umgestaltungen, ausgeführt war. Dies gilt nicht bloss von den Bauwerken der kunstgerechteren Zeiten, deren Formen man an sich schätzen muss, sondern in der Regel auch von denen des XV. Jahrhunderts, die mehr oder weniger den richtigen Canon der Formen und Verhältnisse, die richtige Unterscheidung zwischen decorativen und constructiven Elementen ausser Acht lassen. Denn wollte man einen Bau der spätgothischen Zeit mit den kunstgerechteren Formen früherer Kunstübung veredeln und durchsetzen, so würde diese Formenmischung unorganisch wirken; die schlechten Formen würden den besseren ihre Bedeutung nehmen, den besseren würde im Gesammtbau das regelrichtige Substrat fehlen — kurz stilistischer und anachronistischer Wirrwarr wäre in den meisten Fällen eine nothwendige Folge. Ueberdies erfreuen sich noch manche Bauwerke des XV. Jahrhunderts einer trefflichen, constructiven Behandlung, einer vollendeten, geschickten Technik, einer ansprechenden Wahl der Verhältnisse, so dass sie einen harmonischen, vielleicht gar einen edlen Eindruck in dem Auge des Betrachtenden hinterlassen. Mit allem Fug dürfen wir zu den Schöpfungen dieser Art auch die Kirche zu Ahaus rechnen, an der wir gemessene Verhältnisse und einen mässigen Gebrauch von outrirten, decorativen Theilen damaliger Zeit nicht verkennen können. Die Abweichungen vom alten, strengen Formenschema, zumal die Bekrönungen der Fenster, die schlichte Behandlung der Gewölbeträger, — mit einem Worte, die spätgothischen Merkmale derselben bieten vielmehr den Anknüpfungspunct zu einer reichen Behandlung und Ausstattung des Innern, wie sie Kirchen im strengsten Stile kaum dulden würden. Indem sich nämlich das XV. Jahrhundert nicht mehr so genau nach der architektonischen Einheit und Suprematie richtete, gestat-

tete es, — wenn auch auf Kosten einer mächtigen, ernsten Gesammtwirkung — der decorativen Architektur, der Malerei und Plastik einen weiteren, und freieren Spielraum, um durch eine reiche Ausbildung des Details gleichsam für die verlorene Harmonie und Kraft des Ganzen zu entschädigen. Und in so fern die Gegenwart, befangen in den Traditionen des Zopfgeschmackes, gerade auf Nebendinge, auf Fenstergemälde, auf Sculpturen und Bildwerke ein so grosses Gewicht legt, bietet sich ihr in den Werken des XV. Jahrhunderts ein weit gefügigeres Substrat, als in den der kunststrengen Perioden.

Berücksichtigen wir zunächst die architektonische Restauration der ahauser Kirche, so hat dieselbe die alten Formen, so weit sie zu erkennen oder nach Analogie zu bestimmen waren, mit aller Liebe und Hingebung zum Vorbilde genommen, so dass wir von der Sohle bis zum Dachgesims, von dem Thürklopfer des einfachen Nordportals bis zu dem brillanteren Brautportal im Süden den alten Bau wie verjüngt und lebensfrisch aus den Trümmern vor uns emporgewachsen sehen. Und gerade diese getreue Wiedergabe der alten, stilgerechten Elemente verleiht dem Bau im Innern und Aeussern trotz einiger outrirter Formen einen Ernst und eine Gewalt, welche stets die Achtung des Vorhandenen, die Liebe zu dem Gegebenen reichlich belohnt.

Wesentliche Umgestaltungen gegenüber dem früheren Bau haben das Dach der Kirche, der Thurm und die zwischen der Capelle und der nördlichen Chorwand liegende Sacristei erfahren. Das Dach zeigt statt des früheren lang hingestreckten Satteldaches jetzt besondere giebelartige Ausbauten, welche den einzelnen Gewölbejochen der Seitenschiffe entsprechen und in die malerischen Formen des Gesammtbaues wirksam eingreifen. Der Thurm ist um ein Geschoss erhöht, und statt der früheren Rococospitze mit einer pyramidalen Spitze bekrönt. Viele, vielleicht die meisten Thürme sind ihrer ersten Anlage nach so vollständig in sich abgeschlossen, so harmonisch in sich aufgelöst, dass sie eine Erhöhung nur auf Kosten ihrer ehemaligen harmonischen Gesammtverhältnisse gestatten. Entweder wirkt dann der Aufsatz bloss für sich, oder es wird, falls eine glückliche Verbindung zwischen dem alten und neuen Theile hergestellt ist, doch der alte Theil in seiner Gesammtwirkung und in seinem früheren jugendlichen Ausdrucke gestört. Eine Erhöhung konnte der ahauser Thurm ganz gewiss gut erleiden; denn zunächst hatten die verschiedenen Perioden seiner Erbauung wohl eine gewisse Totalharmonie bestehen lassen, im Einzelnen aber viele, sich widersprechende Elemente, unten spitzbogig, oben stichbogig geschlossene Oeffnungen ausgebildet. Alsdann ist das Mauerwerk so geräumig fundamentirt, dass ein neues Geschoss kein Missverhältniss zwischen Breite und Höhe zu erzeugen brauchte; nur scheint es, musste sich dasselbe beträchtlicher auf einem möglichst steil gelegten Gesimse verjüngen und, dem Unterbau conform, bloss mittels Blenden und Oeffnungen sich leicht auflösen. Hier dagegen ist das letzte Geschoss nur unmerklich verjüngt, und das zur Betonung des Verticalismus äusserlich angelegte Säulen- und Fialenwerk verbreitert den Aufsatz schon in einiger Entfernung sehr erheblich fürs Auge gegenüber den glatten Flächen des alten Mauerwerkes. Ueberdies wirkt die hoch emporgezogene Galerie mit dem haltenden Fialenwerk fast wiederum wie ein neues Geschoss. Und doch brauchte hier der Verticalismus nicht so ängstlich betont zu werden, da ein Thurm von vier Geschossen ohnehin seltener an Horizontalismus leidet. Eine andere neue Zuthat an den unteren Schenkeln der Abdeckung des Ostgiebels dürfte gleichfalls seine Bedenken erwecken. Diese Schenkel setzen nämlich nicht mittels einer profilirten Console auf das Mauerwerk der Wand, sondern sie knicken sich beiderseits zu einer Treppe, die auf ein dünnes Säulchen setzt, während der dreieckige Zwischenraum von einer Oeffnung in Gestalt einer Fischblase durchbrochen wird. Auch die Anlage des neuen Orgelhauses erregt in einzelnen Theilen Bedenken. Es ist nämlich die Orgel aus dem Thurme, um dessen Untergeschoss mit dem lichtvollen Fenster nicht aus der Perspective der Kirche zu verlieren, entfernt, und über die Sacristei zwischen der nördlichen Chorwand und der Capelle verlegt, um dem Chorgesange nahe zu sein, und von einem Standorte in der Kirche nicht über die betende Gemeinde den Chor intoniren zu müssen. Die Anlage selbst, die acustisch sehr geschickt entworfene Ueberwölbung, verdienen allen Beifall. Den Aufgang zur Orgel vermittelt von aussen ein hoher Treppenthurm, die Verbindung mit dem Chore eine Brüstung. Dieser Thurm hat eigenthümlich gedrungene Verhältnisse, die Brüstung besteht aus neben einander gestellten Kreisen, die je zwei fischblasenförmige Oeffnungen haben. Statt dieser grossen Kreise und Fischblasen, statt dieser doch auch constructiv wirkenden Elemente hätte sich unzweifelhaft besser ein Stabwerk, gemischt mit decorativen Formen, empfohlen.

Doch schwinden diese Bedenken immer mehr, wenn man den Gesammt-Eindruck des systematisch entworfenen, trefflich gearbeiteten, sauber und kostbar hergestellten Werkes im Innern und Aeusseren auf sich einwirken lässt. Ja, wenn man die Farbe, die sämmtlich neuen Werke der decorativen Architektur, die Malereien der Wände und Fenster und das Einzelne wie das Ganze überschaut, so kann man der Kirche das Prädicat eines prachtvollen Restaurationsbaues nicht versagen.

Aeusserlich schauen wieder die Backsteine als Füllungen, die Werksteine als Einfassungen, Gesimse und Verstabungen, je in ihrem Naturtone und zusammen in einem frischen Farbenwechsel hervor. Das Dach und die Spitze des Thurmes deckt der dunkelblaue Schiefer. Weil vom Feuer nicht angegriffen mischen die vergilbten und altersgrauen Werksteine an den unteren Geschossen des Thurmes ihre altersgrauen Farben in diese frischen Naturtöne, als ob die Malerei der Baumaterialien die der spätgothischen Bauformen überbieten wollte. Im Innern dagegen konnte die Naturfarbe nur an den Werkstücken der runden Gewölbeträger beibehalten werden, die dafür auch der Kraft der Säulenstämme zugleich eine gewisse Frische mittheilen. Den Wandungen und Gewölben wurde ein künstlicher Farbenüberzug angethan, wie es zunächst die Rohheit und Unebenheit mancher Steinpartieen und dann die Logik auch hinsichtlich der übrigen Flächen bedingte. Dafür wurde als Grundton, den Gewölbeträgern und Fensterverstabungen entsprechend, eine dunkle Sepiafarbe gewählt, die Gurtgesimse der Fenster, die Schildbogen, die Rippen des Gewölbes, die Capitäle wurden theils durch rothe Streifen, theils durch einen rothen, blauen und goldenen Farbüberzug ausgezeichnet. Den reicher behandelten Chor schmückt bis zur Fensterbank ein Teppichornament, ein blaues mit goldenen Sternen besätes Gewölbe, und eine brillantere Colorirung der Rippen und Capitäle. Mächtige Spruchbänder umfliegen die einzelnen Wandpartieen, um auf die Heiligkeit des Raumes durch sinnige Sprüche des alten oder neuen Testamentes vorzubereiten. Sämmtliche Fenster der Kirche verschliessen Glasmalereien von vegetabilem Flechtwerk, das des Chores hat überdies in der Mitte eine figürliche Ausstattung erfahren. Man sieht dort über dem Altar hinweg Christus als Hohenpriester mit ausgebreiteten Armen inmitten zweier Propheten. Sämmtliche Fenster sind sauber und verständig gebrannt, nur fehlt es dem Bilde des Chorfensters an hinlänglicher Tiefe und Kraft, um die Sonnenstrahlen zu brechen. Auch die Ostwände der Seitenschiffe haben eine malerische Ausstattung von grossartiger Anlage erfahren, weil sie den Hintergrund von Altären bilden. Das Bogenfeld des Südschiffes ziert die Enthauptung der h. Katharina, der Patronin der Altars, darunter Grau in Grau die Taufe der h. Katharina und ihre Vermählung mit dem Jesukinde, das des Nordschiffes die gekrönte Himmelskönigin, von musicirenden Engeln umgeben, darunter die Pietà und die Darbringung im Tempel. Ein Rahmen von stilisirten, übrigens ganz conformen Blättermustern stellt wieder einige Verbindung dieser Malereien mit der Architektur her, was um so nöthiger war, als gerade die oberen Bilder mit ihrem Figuren- und Farbenreichthum eine bestimmte Selbständigkeit in Anspruch nehmen.

Die Werke der decorativen Architektur nehmen sämmtlich unsere ungetheilte Aufmerksamkeit nach der einen oder anderen Richtung in Anspruch. Vor Allen imponiren die drei Steinaltäre, sowohl in ihrem Aufbaue als in ihrer figürlichen Ausstattung. Ein weit vortretender Tisch vorn und seitlich auf Säulchen gestützt, durch welche man auf eine reiche Gruppe Reliefs an der Vorderseite des Basaments schaut, über dem Tische eine Leuchterbank, sind allen drei Altären gemeinsame Charaktere. Die Unterschiede beruhen darin, dass der Hauptaltar in der Mittte einen Tabernakel und an den Seiten Säulchen mit Figuren trägt, wogegen bloss ein sockelartiger Aufsatz zum Tragen von Figuren den Seitenaltären beigemessen ist. Sinnreich und treffend müssen die Bildwerke genannt werden, welche die Altäre zieren. Während am Fusse des Altars drei Reliefs, die Sammlung des Manna, das Osterlamm und das Opfer Abraham's, auf das h. Sacrament des Altars hinweisen, zieren den Tabernakel der h. Thomas von Aquino und die h. Juliana, zwei Gestalten, welche im Leben das h. Sacrament aufs glühendste verehrten, und kniet über dem Tabernakel anbetend ein Engel, dem auf den beiden Ecksäulchen Engel entsprechen. Die Reliefs am Basament des Altars der h. Katharina zeigen diese h. Jungfrau mitten in knieender Gestalt, wo ihr von der einen Seite die h. Maria mit dem Jesukinde, an der anderen drei liebliche Engel mit Palmzweigen in einem gothischen Thore erscheinen. Die plastischen Bildwerke des Marien-Altars stellen die Verkündigung dar. Wer wird diesen Werken eine Sauberkeit der Ausführung, glücklich gewählte Motive und einen klaren Aufbau absprechen? Im Einzelnen indess hätten sich die Seitensäulchen des Hauptaltares durch motivirtere, einheitlicher erfundene Gliederung ersetzen und eine Vervollkommnung des Basaments vielleicht in der Richtung erstreben lassen, dass die Reliefs nicht hinter die Säulchen, tief in das Dunkel des Altars versteckt wären. Einige Reliefs selbst überschreiten nahezu die ihnen vom Material gestattete Freiheit, um in Malerei, und dadurch in Zerbrechlichkeit auszuarten.

Endlich sind die polygone Kanzel an den Aussenflächen mit vier Kirchenlehrern besetzt, gestützt auf einen polygonen Fuss, und vor Allem die Communionbank Steinarbeiten, in welchen die Zartheit des Entwurfs mit der vollendeten Technik der Bearbeitung wetteifert. Die Wirkung aller genannten Steinarbeiten unterstützt eine maassvoll angelegte Colorirung, namentlich im Goldtone. Die hölzernen decorativen Arbeiten erfreuen gleichfalls eben so sehr durch ihren glücklichen Entwurf, wie durch die

elegante stilistische Arbeit; die Beicht- und Chorstühle sind geräumig und kräftig entworfen, die letzteren insbesondere noch durch figürliche Gestalten passend gewählter Heiligen verziert. Selbstredend athmen alle diese Werke den spätgothischen Formengeist, so weit es die solide Structur gestattete, und die Umgebung der Architektur es verlangte.

Die freien plastischen Gestalten mit der Marienfigur des nördlichen Seitenaltars, alle neu, brauchen in Technik und Entwurf den Vergleich mit den bisher vorgeführten Kunstarbeiten nicht zu scheuen. Die Ostwand des Chores nehmen, auf Halbsäulchen gestellt und von Baldachinen bekrönt und räumlich zu zweien neben das Fenster vertheilt, die vier Evangelisten ein — Gestalten, die in der Zeichnung alle Anerkennung verdienen. Den Eingang auf den Chor flankiren die beiden Helden der Keuschheit, rechts der h. Aloysius, links der h. Joseph. An der herrlichen Gestalt des h. Aloysius hat der Bildhauer wirklich gezeigt, dass eine noch so unplastische Gestalt, wie die des h. Aloysius ist, durch künstlerische Verarbeitung zu hoher plastischer Schönheit erhoben werden kann. Das Antlitz möchte man malerisch nennen, die steife, conventionelle Gewandung hat noch eine reiche formenschöne Zeichnung und plastische Durcharbeitung erfahren. Demnächst werden auch die kleineren Figuren, die für das West- und Südportal beabsichtigt sind, in Angriff genommen werden, und zwar für das westliche Thurmportal die Figuren der Heiligen Bonifacius und Ludgerus, des deutschen und münsterländischen Apostels, für das Südportal die h. Jungfrau Maria und ihre alttestamentarischen Vorbilder Judith und Esther. Mit der Zeit, hoffen wir, werden auch die drei Pfeilerpaare im Innern ihre Figuren erhalten, auf das die Reihe am Thurme beginne und an der Ostwand des Chores mit den Evangelisten abschliesse.

Wir hätten hiermit die Restauration der ahauser Kirche im Grossen und Einzelnen uns vorgeführt, es fehlt nur noch, um sie bis zu ihrem Abschlusse zu überschauen, die Erwähnung der Taufcapelle und der Glocken. Eine eigene Taufcapelle nämlich ist für den Winkel zwischen dem Thurme und der Westwand des nördlichen Seitenschiffes projectirt, deren Eingang durch die Nordmauer des Thurmes führen soll.

Die Glocken, bereits rühmlichst durch die Ausstellungen zu Köln und Münster bekannt, haben die Stimmung von nahezu H, Cis, D in scharf gemessenen Intervallen, eine Construction und eine kunstvolle Ausstattung erhalten, die den besten älteren Meisterwerken eines Gerhard de Mon und Wolter Westerhues abgeschaut ist.

Versetzen wir uns noch einmal ins Innere der Kirche, so finden wir eine in Fenster, Wandungen und Gewölben decorirte, dreischiffe Hallenkirche mit ihren Kreuzgewölben auf drei Rundsäulpaare gestützt, im Osten mit einem geraden Chore, im Westen mit einem lichten Thurmgeschosse abgeschlossen, auf dem Chore den Altar, den Behälter des h. Sacraments, geziert mit den bildlichen Emblemen und betenden Engeln, darüber im Fenster Christus als Opferpriester, zur Seite die vier Evangelisten und dazwischen auf das Sacrament bezügliche Spruchbänder, ferner die in Naturfarbe gehaltenen Chorstühle mit ihren Figuren, und am Eingange als Wächter den h. Aloysius und den h. Joseph, rechts an der Ostwand des Seitenschiffes den Altar der h. Katharina, darüber im Spitzbogenfelde die Enthauptung derselben, ein an sich sehr trefflich empfundenes Gemälde, links den Altar der h. Maria, und darüber die Krönung der Himmelskönigin mit anderen bezüglichen Scenen, am ersten nördlichen Rundpfeiler die Kanzel mit ihren Bildwerken, und an der Wand in symmetrischen Abständen die Beichtstühle, — nehmen wir äusserlich die Südseite, so imponirt uns in der Mitte das namentlich im Tympanum reich gezierte, durch eine Mittelsäule getheilte Portal, die Reihe Strebepfeiler, dazwischen die Fenster mit ihrer dunklen Verglasung und einfachen aber lebhaften Bekrönung, darüber das Mauerwerk mit einem scharfgegliederten Gesimse abgeschlossen, rechts von der Kirche den äusserlich sehr einfachen Chor, alle Hauptflächen in ihrer rothen Ziegelfarbe, die feineren Theile im Hellgelb der baumberger Brüche, über das Ganze ein langes Satteldach ausgebreitet, dessen lange Linie an den Seiten giebelartige Ausbauten unterbrechen, links den hohen Thurm mit dem alten grauen Mauerwerke unten, darüber das neue Geschoss mit dem dunkelgelben Baustein, und endlich die hohe Pyramide der schieferfarbigen Spitze. In der That, das ist ein prächtiges Werk, ein lebendiger Zeuge, wie sehr jetzt die Kunst und die kirchliche Kunstübung den Bauherren am Herzen liegt, wie Achtbares die Künstler in harmonischem, friedlichem Zusammenwirken, in Liebe zur Sache zu leisten vermögen!

Die architektonischen und decorativen Restaurationspläne hat Architekt Hertel in Münster entworfen, und die feineren Steinarbeiten in seiner Werkhütte ausführen lassen. Die malerischen Decorationen stammen von Wewering, die Wandmalereien aus dem Leben der h. Jungfrau an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes hat Mosler, die aus der Legende der h. Katharina an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes hat Tüshaus entworfen und ausgeführt. Die Chor- und Beichtstühle fertigte Miele, die Glasfenster des Langhauses Hagemann, die vier Figuren an der Kanzel und an den Chorstühlen hat Roloff gemacht. Die Figuren der hh. Aloysius und Joseph

sculptirte Fleige, die Evangelisten der Chorwand, den knieenden Engel über und den h. Thomas und die h. Juliana an dem Tabernakel, Alard; die Engel auf den Seitensäulchen des Hauptaltares, Stracke. Sämmtliche bisher genannten Künstler wohnen noch jetzt, oder wohnten zur Zeit in Münster. Aus Köln, und zwar aus dem Atelier des Bildhauers Fuchs kamen sämmtliche Reliefs der drei Altäre; aus dem Atelier des Glasmalers Rings in Köln die Glasmalereien des Chores. Die Glocken wurden gegossen von den Herren Petit und Gebrüder Edelbrock in Gescher.

Münster, im September 1867.

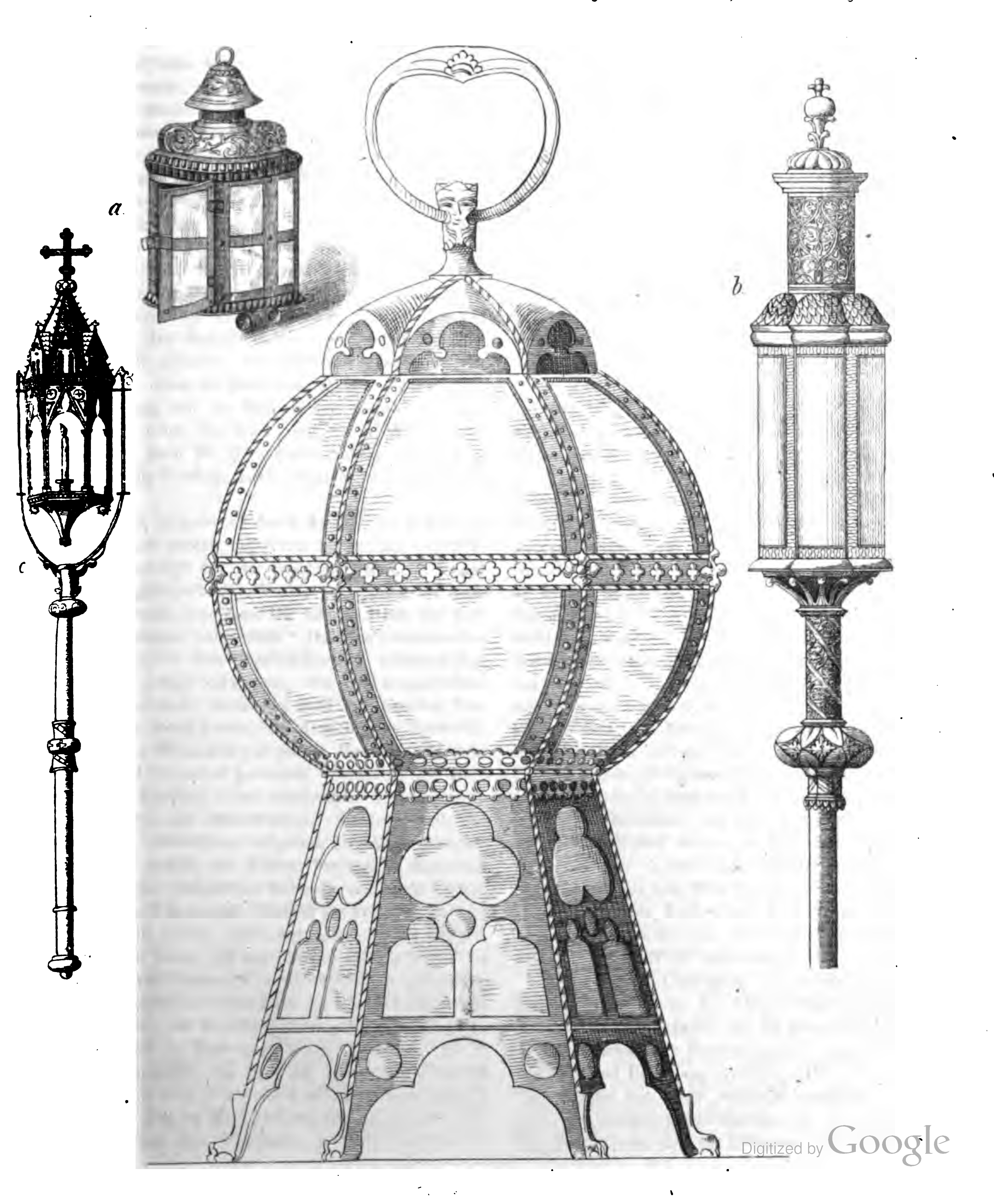
Dr. J. B. Nordhoff.

Die ehemalige Cisterzienser-Abtei Marienstatt.

Diesen Blättern gebührt das Verdienst, zuerst auf die herrliche Abteikirche zu Marienstatt bei Hachenburg aufmerksam gemacht zu haben, die bisher vollständig unbeachtet, ja unbekannt geblieben war. Es ist dies eines der zahlreichen Verdienste des Herrn Canonicus Dr. Bock, der dieses tief im Thale und in heimlichem Waldesdunkel verborgene schöne Denkmal mittelalterlicher Baukunst so zu sagen für die Archäologie entdeckt hat, während so manches weit weniger Bedeutende mit grösster Sorgfalt aufgefasst, beschrieben und gezeichnet worden war. Seitdem ist eine umfangreiche und ins Einzelne gehende Publication des nassauischen Alterthumsvereins, über Marienstatt erschienen, welche in 6 grossen Tafeln die Kirche in ihrem Grundrisse, Aufrisse, Längendurchschnitte, ihrer Hauptansicht, so wie mit einer Menge interessanter Details bringt. Die Aufnahmen sind durch den Ober-Baurath Gerz zu Wiesbaden geschrieben, von dem auch der Text, der sich jedoch wesentlich auf den erwähnten Aufsatz des „Organs" stützt, geschehen, und mancher Freund der kirchlichen Kunst ist seitdem schon nach Marienstatt gewandert und hat sich an dem edlen, wahrhaft erhabenen Bauwerke erfreut. Der bequemste Weg dorthin vom Rheine her ist die Eisenbahn von Deutz durch das Siegthal bis zur Station Au (von wo Abends 7 Uhr eine Post nach Hachenburg führt) oder bis zur Station Betzdorf, von wo man noch etwa $2^1/_2$ Stunde bis Marienstatt zu gehen hat. Der Weg führt sehr abwechselnd über die anmuthigen Höhen des Westerwaldes, überall die schönsten Fernsichten und die freundlichsten Aussichten in hübsche Thäler eröffnend. Alle diese Naturschönheiten aber werden bei Weitem übertroffen, wenn nun zuletzt die dichte Waldung, die das Kloster Marienstatt von allen Seiten umgibt, sich öffnet, und plötzlich, wie aus der Erde hervorgewachsen, im Grunde des Niesterthales sich die schöne Abteikirche mit ihren kühnen Strebebogen, ihrem zierlichen Thurme und den zur Seite sich anlehnenden gewaltigen Flügeln des Klostergebäudes dem entzückten Auge darbietet.

Schreiber dieses hat vor 6 Jahren zuerst diese seit länger als einem halben Jahrtausend der Gottesmutter geheiligte Stätte besucht. Damals aber durchwanderte man in ganz anderer Stimmung die hohen Hallen, als es jetzt geschehen kann. Der Gräuel der Verwüstung lagerte nämlich über dem Kloster selbst, das grossentheils einer Ruine glich. Die einzigen Bewohner desselben waren der Pfarrer (da die Abteikirche nach Aufhebung des Klosters Pfarrkirche für die anliegenden Ortschaften, 21 an der Zahl, geworden ist) und ein Pächter, der einige Zimmer bewohnte. Wollte man gern das Kloster einmal sehen, so wurde man gewarnt, ja nicht allein zu gehen, da der Fussboden an vielen Stellen eingesunken war und nur mit Gefahr passirt werden konnte. Der an die Kirche sich anschliessende Theil des Kreuzganges war seiner Gewölbe beraubt, weil man vor Jahrzehenden einen Riss darin bemerkt hatte und nun Einsturz fürchtete. Aber nur mit äusserster Mühe und unter fortwährendem Sprengen gelang es, das felsenfeste Mauerwerk zu zerstören. Den Fussboden an dieser Stelle, wie auch im Capitelsaale, hatte man, da sie beide zu Begräbnissstellen gedient, durchwühlt, wie man sagt, auf „höhere Anordnung", um hier jenen Schatz zu finden, von dessen Verborgensein in den weiten Klosterräumen das Volk fabelt. Wohl fand man eine Zahl von Särgen, in einem derselben die Gebeine noch von dem wohlerhaltenen armen Cisterziensergewand umgeben, aber keine Schätze. Die meisten Zimmer waren der Fenster und Thüren beraubt, die längst in die Nachbarschaft hinaus geholt worden waren; die Klosterhöfe waren mit Haufen von Schutt bedeckt und gewährten in ihrer Verwahrlosung, von hohen, fensterlosen Mauern umgeben, einen wahrhaft melancholischen Anblick. Leider hatte sich diese Verwüstung auch auf die Kirche erstreckt.

Nachdem sie im Beginne des XVIII. Jahrhunderts unter der Herrschaft des unerbittlichen despotischen Zopfes ihrer alten Altäre, ihrer Kanzel und Glasgemälde beraubt worden war (was in einer Inschrift als Magnifica restauratio bezeichnet wird), ward sie 100 Jahre später wie herrenloses Gut betrachtet und behandelt. Das Blei des Daches ward zum guten Theile an Schacherjuden verhandelt, die h. Gefässe wurden den Meistbietenden verauctionirt, die schönen priesterlichen Gewänder hatten das-


a
b
c

selbe Schicksal oder kamen ins Museum, und so gründlich war aufgeräumt worden, dass man ganz gewiss sämmtliches Inventar aller Altäre und der ganzen Sacristei zusammengenommen, nicht auf 100 Gulden hätte schätzen können. Zerrissene, unvollständige Caseln, kupferne Monstranz, bleiernes Ciborium, zwei geringe Kelche, 3 Alben, einige baumwollene Altartücher, das war alles, was gemeine Habsucht und fanatischer Hass diesem altehrwürdigen Gotteshause liess. Die Kirche wurde Domaine und der Staat übernahm ihre Unterhaltung; damit begann aber auch ihr Verfall. Das Dach wurde nicht in gutem Zustande gehalten, der Regen und Schnee drang hinein und schadeten dem Mauerwerke sehr, zumal auch zugleich die Feuchtigkeit von aussen eindrang, da man es geschehen liess, dass die Erde sich aussen ungebührlich hoch um die Kirche anhäufte. Die Fenster wurden defect, die schönen Sternkreuze auf den Kreuzgiebeln und das schmiedeeiserne Kreuz auf der Hauptfaçade senkten sich und drohen noch heute den Sturz; mit einem Worte, man sah es, dass nach 20, 30 weiteren Jahren solcher Verwahrlosung die herrliche Kirche nicht mehr zu retten sein werde.

Bei seiner Wanderung durch Kirche und Kloster las Schreiber dieses damals auf einem Balcone des ungeheuren Klosterspeichers die, wie es schien, schon vor langer Zeit dorthin geschriebenen Worte: „O Maria, Du wirst es nicht zulassen, dass diese Dir heilige Stätte der Verwüstung für immer anheimfalle." Dasselbe hatte er selbst in der Kirche vor dem Gnadenbilde der schmerzhaften Gottesmutter gesagt und gebetet, aber nach menschlichem Ermessen war doch, wenn man auch mit grossem Vertrauen darum beten konnte, die Aussicht zur Verwirklichung solchen Wunsches gar gering. Und dennoch ist so schnell hier Alles anders geworden. Nachdem der Herr Bischof von Limburg schon verschiedene Anstrengungen gemacht hatte, die altehrwürdigen Klostergebäude für irgend einen öffentlichen religiösen Zweck zu erlangen, erklärte sich endlich die frühere herzogliche Regierung dahin, dass die sämmtlichen Gebäude mit einem kleinen Complexe von Ländereien öffentlich zur Versteigerung gebracht werden sollten. Inzwischen hatte sich die Congregation vom h. Geiste und unbefleckten Herzen Mariä, die kurz vorher von Frankreich aus das erste Haus in Deutschland (das Priester-Emeriten-Haus zu Kaiserswerth) übernommen hatte, zur Gründung einer grossen Knaben-Erziehungsanstalt zu Marienstatt bereit gefunden, und so wurde es ermöglicht, da auch der damalige Landesfürst sich persönlich sehr wohlwollend in dieser Angelegenheit bezeigte, bei dem im Mai 1864 vorgenommenen Verkaufe das Kloster von dem Schicksale, entweder nochmals in eine Fabrik verwandelt zu werden (was früher schon mehrmals, jedoch zum Ruine der Unternehmer, geschehen war) oder aber dem Schicksale gewinnsüchtigen Abbruches zu verfallen, zu bewahren. Allgemeinster Jubel erscholl unter den zahlreich versammelten Angehörigen der Pfarrei Marienstatt, als der alte Pfarrer zum Fenster des Verkaufslocals hinaus das Resultat den draussen in grösster Spannung Harrenden verkündigte. Bald zog nun ein neues, reges Leben in die verödeten Hallen ein; schon nach einem Jahre war ein grosser Theil der Klostergebäude wiederhergestellt; im zweiten Jahre wurde die St. Anna-Capelle, die frühere Hauscapelle der alten Cistercienser, so wie der eingerissene Theil des Kreuzganges hergestellt, und heute ist das ganze ungeheure Gebäude mit seinen 8 Flügeln und ungefähr 150 Zimmern und Sälen bis auf einige kleine Räume wieder in wohnlichem Zustande.

Dem alten Pfarrer war längst die höchst beschwerliche Pastoration der Pfarre, die sich nach den meisten Seiten hin bis zu 2½ Stunde erstreckt, und in der unter 21 Ortschaften nur eine katholische sich findet, zu mühsam geworden, und einer der Patres ward ihm zum Nachfolger gegeben. So wurde nun Kloster und Kirche wieder in einer Hand vereinigt, und alsbald wurde auch eine der grössten Sorgen der guten Herren der Gedanke an die so äusserst nothwendige Restauration der herrlichen Abteikirche. Geholfen muss hier werden, und zwar recht bald, sonst werden die Schäden dieses ehrwürdigen Gotteshauses schwerlich mehr zu beseitigen sein. Aber das Wie ist hier die grosse Frage. Die ganze Gegend um Marienstatt ist eine der ärmsten des ganzen mittleren Deutschlands, die Pfarrei vermag aus eigenen Kräften nicht einmal für nöthige Cultusbedürfnisse aufzukommen. Zwar kommen seit Anwesenheit der Patres fort und fort zahlreiche Scharen frommer Pilger, um den uralten Wallfahrtsort zu besuchen, den 600jährigen Dornbusch, der durch sein Blühen mitten im Februar wunderbar die Stätte des neu zu erbauenden Klosters anzeigte, zu begrüssen, und vor dem Bilde der schmerzhaften Gottesmutter zu beten; aber diese guten und glaubenstreuen Westerwälder können leider nur durch ihre Wünsche und Gebete ein solches Werk unterstützen.

Unter solchen Umständen richten sich die Blicke aller Kenner und Freunde der bauprächtigen Abteikirche zu Marienstatt hoffnungsvoll auf die preussische Regierung, der so manches alte Bauwerk schon seine Beschützung vor Ruin und Untergang verdankt. Die grossartig angelegte Kirche mit ihrem weiten Kreuzschiffe und ihrem wahrhaft einzigen Capellenkranze ist eines der seltenen Beispiele aus der Zeit der frühesten gothischen Bauweise

in Deutschland, und sie gehört in jeder Beziehung zu den hervorragendsten Denkmälern des Landes. Von dem so richtigen Gedanken ausgehend, dass vor allem Beginn einer Restauration der Zustand der Kirche genau untersucht werden und alsdann ein umfassender Restaurationsplan ausgearbeitet werden müsse, hat der für die herrliche Kirche wahrhaft begeisterte Superior des marienstätter Klosters, P. Strub, den auf diesem Gebiete wohlerfahrenen Architekten Ringlake, einen der ausgezeichnetsten Schüler des berühmten Dombaumeisters Schmidt zu Wien, der gegenwärtig in Düsseldorf den Bau des neuen Dominicanerklosters leitet und zugleich nach seinem eigenen preisgekrönten Plane das dortige grossartige Marien-Hospital baut, mit dieser Aufgabe betraut. Damit wird ein Fundament gewonnen sein, auf das hin alsdann die weiteren Schritte zur Anbahnung einer stilgerechten Wiederherstellung geschehen können.

Hoffentlich werden wir recht bald in den Stand gesetzt sein, den Lesern dieses Blattes, welches vor Jahren das erste warme Wort für Marienstatt gesprochen hat, über erfreulichen Fortgang dieser Sache Mittheilung machen zu können.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Ueber die Anlage kleiner Museen.

(Fortsetzung aus Nr. 19, Jahrgang 1867.)

Sammelt man alte Kupferstiche und Holzschnitte, so ist eine vollständige Serie von Photographieen oder der jetzt gebräuchlichen Photolithographieen jedenfalls lehrreicher, als ein vielleicht 500 und mehr Thaler werthes einzelnes Blatt. Kann man in einer solchen Serie guter Nachbildungen den geschichtlichen Ueberblick über die gesammte Kunst von den ersten Anfängen an bis zu der Entwicklung, kann man die einzelnen Schulen und Meister verfolgen, so ist daran etwas zu lernen, was den Eitelkeitskitzel, eine besondere Kostbarkeit zu besitzen, jedenfalls weitaus aufwiegen wird. Es lässt sich das auf jedes einzelne Gebiet ausdehnen.

Wenn wir als erste Aufgabe eines Museums die hinstellen mussten, dass es belehre, so folgt daraus, dass seine Anlage und Weiterbildung systematisch geschehen müsse, dass man nach wohlüberlegtem Plane die Geldmittel zu Ankäufen benutze und, wo diese nicht ausreichen, durch Tausch gegen vereinzelte, mehr oder minder kostbare Prachtstücke solche systematisch geordnete Serien zu erwerben suche.

Nun tritt aber eine zweite, nicht minder wichtige Frage auf, nämlich die: auf welche Gebiete soll man die Sammlung ausdehnen? Diese Frage lässt sich natürlich nicht unbedingt kurz beantworten. Es fragt sich zunächst: welchen Zweck hat das Museum? Soll es auf künstlerische Befruchtung der Gewerbe hinwirken? Soll es mehr historisch sein? Ein Museum, welches die Aufgabe hat, den Sinn für künstlerische Formen im Gewerbe zu wecken, welches aber nicht danach strebt, irgend eine der verschiedenen, heute sich kreuzenden Geschmacks- und Stilrichtungen zu heben oder zu bekämpfen, ein solches Institut wird anderes, wird vielseitigeres Material beizuschaffen haben, als ein Museum, welches etwa dazu dient, den Clerus über die Reste alter Kunst zu belehren, welche sich noch da und dort in Kirchen finden, ihm einen Maassstab zu geben, zu beurtheilen, was gerade dieses oder jenes Stück werth ist. Anders stellt sich wieder die Aufgabe für einen historischen Verein u. s. w.

Das South-Kensington-Museum in London, eines der grossartigsten und durch seine praktische Brauchbarkeit als Muster in erster Linie stehendes Institut, hat einige Wandermuseen eingerichtet, die auf Verlangen zur Belehrung unter sehr günstigen Bedingungen da und dort hin in die Provinzen gesendet werden. Diese Wandermuseen sind aber nicht etwa zufällige Curiositäten-Sammlungen; sie sind streng systematisch geordnet, und ihr Programm ist musterhaft; es kann für jeden Gewerbeverein, oder, wenn ein solcher nicht die Mittel in Aussicht hat, allein ein solches Museum anzulegen, für eine Verbindung einer Anzahl von Vereinen als Muster dienen. Etwa 10—12 solcher Vereine können sich zusammenthun und gemeinsam aus Originalien, wenn sie die Mittel dazu haben, oder, falls dies nicht ist, aus Nachbildungen eine Sammlung anlegen, die diesem Programme entspricht.

Wohleingerichtete Kisten, wie sie die englischen Wandermuseen haben, nehmen die Sachen auf und sie reisen von einem Gewerbevereine zum anderen, etwa so, dass jeder stets eine oder mehrere geschlossene Serien bei sich hat. Trifft ihn der Turnus, so wird Serie 1 und 2 z. B. wieder verpackt und wandert vom Vereine A an den Verein B, während der Verein A dafür die Serie 3 und 4 zur Ausstellung erhält. Wir haben hier ausdrücklich davon gesprochen, dass ein solcher Verein stets ganze Serien haben soll; doch kommen wir auf diesen Punct noch einmal zurück. Wir haben jetzt noch immer die Frage vor Augen, auf welche Gebiete sich ein solches Institut ausdehnen soll. Wie wir also hier in den englischen Wandermuseen ein gutes Vorbild für kunstgewerbliche Museen haben, so können wir aber auch auf deutsche Institute hinweisen.

Das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien hat ein klares, grosses Programm aufgestellt, ein Programm,

das sich jedoch auch für kleinere Museen vollständig einhalten lässt. So hat es z. B. im Wesentlichen der Steiermärkische Verein für Kunst-Industrie in Graz adoptirt, ein Verein, der sicher nie über die Mittel verfügen wird, die dem wiener Museum zu Gebote stehen, der aber bei verschiedenen Ausstellungen, so wie in seinen Sammlungen gezeigt hat, dass auch eine kürzere Serie lehrreich sein könne. Wenn man einmal festgestellt hat, welche Gebiete überhaupt in das Museum aufzunehmen sind, weil sie durch die Aufgabe des Vereins bedingt sind, so wird es sich dann zunächst fragen: welche Ausdehnung kann einer jeden einzelnen dieser Serien gegeben werden? Dabei ist freilich nicht stets der augenblickliche Cassastand ins Auge zu fassen; aber man wird sich doch zu fragen haben, welche Mittel wird die Anstalt überhaupt in einer wenigstens berechenbaren Zahl von Jahren aufwenden können. Und diese Zahl darf nicht zu gross gegriffen werden. Institute, die in alle Ewigkeit sich gleichmässig fortentwickeln und eben so nach einem Grundplane fortarbeiten sollen, sind ein Unding. Die Nachwelt lässt sich von uns keine Gesetze vorschreiben, eben so wenig als wir dies von den Vorgängern dulden. Die Zeiten ändern sich — man pflegt das stets Fortschritt zu nennen, auch wenn es ein Drehen im Kreise, oder gar ein Rückschritt ist —, mit ihnen die Menschen, ihre Anschauungen und ihre geistigen Bedürfnisse; es muss desshalb jede Arbeit für eine nicht zu fern liegende Zukunft in ihren Wirkungen berechnet werden. Je grossartiger die Anstalt ist, um so ferner kann der eigentliche Zielpunct liegen, wenn er nur überhaupt absehbar ist; je kleiner sie aber ist, um so näher müssen die Ziele liegen. Ein historischer Verein z. B. muss daran denken, in längstens 10 - 15 Jahren seinen anzulegenden Sammlungen einen gewissen Abschluss, eine Abrundung zu geben. Er muss sein Ziel in dieser Zeit im Wesentlichen erreicht haben, weil während dieser Zeit die Mitglieder wechseln können, weil die treibenden Kräfte des Vereins durch Uebersiedlung und Versetzung dem Vereine entzogen werden können, mit dem Abgange solcher Kräfte mehr oder weniger Stillstand eintritt und jedenfalls das Museum des Vereins so bleiben kann, wie es dann gerade ist, weil sich das Interesse des Vereins mit neuen Mitgliedern vielleicht einer anderen Richtung zuwendet und das Museum nicht mehr gefördert wird.

Hat das Museum aber in etwa 10 Jahren in den wesentlichen Grundzügen seine Gestalt gewonnen, erhält sich das Interesse dafür, und bleiben dieselben, wenn auch bescheidenen, Mittel wie früher, so kann dann eine Serie um die andere erweitert werden.

Wenn wir nun aber direct die einzelnen Serien bezeichnen sollen, denen man das Interesse zuzuwenden hat, so müssen wir uns eine ganz bestimmte Richtung eines Vereins denken. Wir nehmen also an, es sei ein historischer Verein, der sich die Beschäftigung mit der Culturgeschichte Deutschlands oder eines Theiles, von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1800, zur Aufgabe gesetzt hat. Ein solcher Verein wird unserer Anschauung nach seine Sammlung in drei grosse Hauptgruppen zu theilen haben, welche den drei Haupt-Cultur-Epochen entsprechen, die hier zu vertreten sind, nämlich die Periode von den ältesten Zeiten bis zu den Carolingern, d. h. also die alte ureinheimische Cultur und ihre Umgestaltung durch Einwirkung der römischen, sodann die specifisch christlich-germanische — das Mittelalter — und endlich die neuere Zeit.

Innerhalb dieser drei grossen Epochen sollte unserer Anschauung nach bei kleinen Museen die sachliche Eintheilung gelten, und man würde z. B. für die erste Abtheilung eine Serie der verschiedenen Gefässe, die in der Epoche vorkommen, in Nachbildung geben, dann Serien der verschiedenen Waffengattungen, der Speere, Schwerter, Dolche, Pfeile, Aexte und so weiter aufstellen, jede einzelne Serie, so weit es angeht, chronologisch geordnet, so dass sie den Entwicklungsgang des Gegenstandes zeigt; dann eine Serie von Fibeln, eine solche von Ohrringen, von Armringen, von Anhenkern u. s. w., eine Serie von Sicheln, Opfermessern, Opferschalen u. s. w. Eine in jeder Beziehung musterhaft angeordnete Sammlung dieser Periode gibt das römisch-germanische Centralmuseum in Mainz. Dort ist jede Serie ausgedehnter und umfasst beinahe alle bekannten Exemplare, alle in vortrefflichen Nachbildungen. Ein bescheidener Verein würde vielleicht von den reichen Serien 1/10 oder 1/20 der Exemplare nöthig haben. Wir würden dieser ersten grossen Gruppe etwa 1/4 des Umfanges der ganzen Sammlung einräumen.

Zwei Drittel der Sammlung etwa würden wir der folgenden Gruppe, dem Mittelalter, gestatten. An die Spitze würden wir hier die Architektur stellen und eine Sammlung, natürlich von Abbildungen, der kunstgeschichtlich merkwürdigsten Baudenkmale als erstes bestimmen. Sie wäre in vier Gruppen zu theilen: Kirchenbaukunst, Klosterbaukunst, bürgerliche Baukunst und Kriegsbaukunst. Je nach dem Umfange, welcher der Abtheilung durch den Rahmen der Verhältnisse angewiesen ist, kann eine Serie von Blättern mit Detailzeichnungen oder eine Serie von Gyps-Abgüssen charakteristischer Ornamente sich hier anschliessen.

Es kann eine Serie aller der Dinge folgen, die im Haus niet- und nagelfest sind, die also als Architektur-Urtheile betrachtet werden müssen, wie Schlosserarbeiten, Oefen (resp. Ofenkacheln), Fussbodenfliesse. Daran reiht sich eine Serie von Glasgemälden, eine solche von Wandgemälden, die natürlich beide kaum anders zu beschaffen sind, als in Abbildungen.

(Fortsetzung folgt.)



Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Einladung zum Abonnement auf den XVIII. Jahrgang des Organs für christliche Kunst.

Der XVIII. Jahrgang des „Organs für christliche Kunst“, wird mit dem 1. Januar 1868 erscheinen und nehmen wir Veranlassung, zum neuen Abonnement hiermit einzuladen. Die bereits erschienenen siebenzehn Jahrgänge geben über Inhalt und Tendenz genügenden Aufschluss, so dass es für die Freunde der mittelalterlichen Kunst keiner Auseinandersetzung bedarf, um diesem Blatte ihre Theilnahme zuzuwenden.

Das „Organ“ erscheint alle vierzehn Tage und beträgt der Abonnementspreis halbjährlich durch den Buchhandel 1 Thlr. 15 Sgr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 1 Thlr. 17 Sgr. 6 Pfg. Einzelne Quartale und Nummern werden nicht abgegeben, doch ist Sorge getragen, dass Probe-Nummern durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden können.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 2. — Köln, 15. Januar 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Ludgerikirche zu Münster. — Kampf der Mode- und Monumentalkunst. — Parurae als Verzierung von Albe und Amict. — Kunstgeschichtliches. — Laterne zum Handgebrauche. — Besprechungen etc.: München. Curiosum. Ueber die Anlage kleiner Museen.

Die Ludgerikirche zu Münster.

Der Apostel des Münsterlandes, der h. Ludgerus, war seiner neubekehrten Herde bereits über drei und ein halbes Jahrhundert durch einen heiligen Tod entrissen, als die Pfarrkirche, welche in seinem Hirtensitze jetzt seinen Namen führt, gestiftet wurde. Nimmt man einen hölzernen Nothbau aus, so ist uns indess glücklicher Weise die erste Pfarrkirche dieses Namens in dem gegenwärtigen Bau der Ludgerikirche überkommen; und diese hat trotz aller Brandschäden und späteren Veränderungen so viele Eigenthümlichkeiten und Schönheiten auf uns vererbt, dass es sich der Mühe lohnt, die Verwirrung, welche neuere Beschreiber [1]) ihrem Bau unterlegen, abzuweisen und die Wichtigkeit ihres Bausystems für die Folgezeit darzulegen. Gerade die Eigenthümlichkeit dieses Systems, das in neuester Zeit durch Nachgrabungen noch klarer aufgehellt wurde, dürfte ein historisches Interesse in Anspruch nehmen, wie es kaum einem zweiten Bauwerke Westfalens dermaliger Zeit zukommt.

I. Die Entstehung der Ludgeripfarre.

Der h. Ludgerus, 791 von Karl dem Grossen zum Apostel des westlichen Sachsenlandes bestellt [2]), hatte bei seinem Absterben zu Münster nachweislich nur zwei Gotteshäuser gegründet, den Dom, das „honestum monasterium" mit den Wohnungen der Canonici [3]) am rechten

1) So das deutsche Correspondenzblatt 1855, III, 27, und Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, 456.

2) Erhard's Geschichte Münsters 1837, S. 284. ff.

3) Allfridi, Vita s. Ludgeri in Monam. Germ. Histor. II, 411. Conf. Erhard, Codex diplom. Westphaliae I, Nr. 2.

Ufer der Aa und gegenüber am linken Ufer die Mariencapelle zu Ueberwasser. In dieser wird nämlich auf Verlangen des Volkes die Leiche des h. Bischofs 809 beigesetzt, bis Bischof Hildegrim von Chalons, Ludgerus' Bruder, einen kaiserlichen Befehl auswirkt, die Leiche des Verstorbenen seinem Willen gemäss nach dem von ihm gestifteten Kloster Werden zu bringen [1]). Dom und Mariencapelle, durch den Aafluss getrennt, waren vom h. Ludgerus noch mitten auf dem Lande zwischen mehreren Bauernhöfen gegründet, die wohl nur durch das urdeutsche Bauerschaftswesen in einigem Verbande mit einander standen. Als indess das ländliche Münster zu einem Bischofssitze erhoben war, zog es nach und nach theils ländliche Ansiedler, theils eine Anzahl geistlicher und weltlicher Beamten an sich; der Anwachs von Ansiedlern und Einwohnern führte zur Gewerbethätigkeit und zum Handel, so dass seit dem Jahre 1000 in der Umgegend der Mariencapelle wie des Domes sich eine Bevölkerung bildete, der die beiden Gotteshäuser in Hinsicht der Seelsorge nicht mehr genügen konnten. Darum wurde um das Jahr 1100 im Osten des Domes die Lambertipfarre gestiftet [2]), und dass auch gen Süden die Einwohnerzahl beträchtlich zugenommen hatte, ersieht man aus dem Plane des Bischofs Burchard, der 1118 starb, noch mehrere neue Pfarrkirchen zu errichten [3]).

Und in Wirklichkeit hatte Burchard schon einen geeigneten Platz für die Anlage einer neuen Pfarrkirche ausersehen und angekauft, und zwar, wie der Verlauf zeigt,

1) Alfridi, Vita Ludgeri l. c. II, 414.

2) Erhard, Regesta Histor. Westphaliae I, Nr. 1431.

3) Scriptor de Miraculis Sti. Ludgeri in Mon. Germ. Histor. II, 424.

südlich vom Dome in der Gegend der jetzigen Ludgeripfarre; als seine weltliche Wirksamkeit an der Seite des Kaisers [1]) dem frommen Unternehmen Einhalt that, und er sich begnügen musste, den Bauplatz einem Canonicus des Domes, Namens Helmward, einstweilen zu übertragen. Allein dieser ging so rücksichtslos mit dem anvertrauten Gute um, dass er den Platz verpfändete und am Ende ein Bürger, Namens Hymrik, erblich in dessen Besitz kam. Doch die südlichen Einwohner und Ansiedler der Stadt, welche das Scheitern des Unternehmens nicht verschmerzen konnten, trugen späterhin die unglücklichen Geschicke des angekauften Platzes und des unternommenen Kirchenbaues dem Bischofe Ludwig von Tecklenburg (1169 bis 1173), dem fünften Nachfolger Burchard's, vor und baten ihn, er möchte ihnen zur Gründung einer Ludgerikirche auf dem alten oder einem neuen Platze behülflich sein. Da löste Ludwig jenen Platz ein, vertauschte ihn jedoch mit einem anderen, der für ihr Vorhaben geeigneter war, und übertrug ihnen denselben am Mittwoch nach Ostern. „Wer möchte", setzt der Berichterstatter und Augenzeuge hinzu, „die göttliche Barmherzigkeit nicht loben". Andeutungen eines Heberegisters aus dem XIV. Jahrhunderte (mitgetheilt vom Herrn Pfarrer Lorenz in Waltrup) ergeben dann zur Genüge, dass dieser eingetauschte Bauplatz mitten auf dem alten Brockhofe lag, der also inzwischen zu einem völligen Stadttheile angebaut, und dass derselbe sehr sumpfig und feucht, zum Theil sogar Wasser und Wiese war. Den Vorbereitungen des Bischofs Ludwig folgte die eifrige Bauthätigkeit der Bürger auf dem Fusse nach. Denn um den Besitz zu befestigen, begann man damit, zunächst eine Capelle von Holz zu errichten. Und kaum war der Zeitraum eines Monats verflossen, als eine schöne Holzcapelle dastand, in der die Verdienste des h. Bekenners Ludger sich alsbald offenbaren sollten. Am Tage nach der Vollendung des Baues schon wird der Kirchhof und der Altar eingeweiht. Es hatte aber Bischof Ludwig zugleich ein Kreuz in die Capelle bringen lassen, welches Reliquien des h. Ludger enthielt und sich wie früher, so auch jetzt, durch viele Wunder auszeichnete. Darüber freuten sich die Bürger sehr, und erkannten in dem glücklichen Anfange des unternommenen Werkes ein günstiges Vorzeichen für den Verlauf desselben. Vor Allem war es die Wunderthätigkeit des h. Ludgerikreuzes, welche den Eifer in der Erbauung einer grösseren Steinkirche entflammte und zu reichen Spenden ermunterte. So, heisst es, hatte eine Dame, Namens Helemburgis, die fünf Wochen an den heftigsten Kopfschmerzen litt, unter demüthigster Hingabe Weihrauch und Kerzen vor dem Kreuze aufgestellt und kaum ihr Gebet verrichtet, als sie sich plötzlich beruhigt fühlt und fröhlich nach Hause heimkehrt. Viele Jahre früher war ein Kornspeicher, worin das Kreuz einmal sorgloser Weise Platz gefunden hatte, allein unversehrt aus einem Brande hervorgegangen, der ringsum alle Häuser verzehrt hatte. Weil der Inhaber diese wunderbare Erhaltung des Speichers der Allmacht Gottes zuschreiben zu müssen glaubte, hatte er dann für das Kreuz an der einen Seite seines Hauses ein Kämmerlein ausgeziert, um ihm hier alle Verehrung zu erweisen. Seitdem es nun in der neuen Ludgericapelle aufgestellt war, verbreitete sich der Ruf seiner Wunderthätigkeit immer mehr, und von allen Seiten strömten die Leute hinzu, um in ihren Nöthen zu demselben und zu dem h. Ludgerus zu beten, und brachten so viele Gaben dar, dass es nie an Nachtlichtern und Weihrauch gebrach. [1])

2. Die Erbauung der Kirche.

Wie lange die Holzcapelle bestanden hat, das lässt sich schwerlich genau bestimmen. Die Schnelligkeit, mit der sie erbaut wurde, gestattet wohl die Annahme, dass man erst den Platz sichern und durch einen langjährigen Steinbau nicht die günstige Stimmung des Bischofs Ludwig hinhalten wollte, der neuen Gründung das Begräbniss, und gewiss auch die Taufe, also völlige Pfarrrechte zu bewilligen. Die Capelle war demnach bloss ein provisorischer Bau, der bis zur Vollendung der Pfarrkirche die Dienste derselben versah. So verfuhr ja schon früher der bedeutende Baumeister, Bischof Benno von Osnabrück, als er auf dem Berge Iburg ein Mönchskloster errichten wollte. Denn zunächst baut er um das Jahr 1068 an Stelle einer alten eine neue Holzcapelle, daneben eine Hütte zum vorläufigen Aufenthalte der Mönche, um dann zu dem Monumentalbau der Kirche und des Klosters zu schreiten [2]). Bischof Ludwig von Münster schreitet übrigens schon bald zur Dotirung der neuen Pfarre, und wendet der Kirche des h. Vaters Ludgerus die seiner Zeit im östlichen Theile der Stadt Münster gegründet war, gewisse Güter zu, die zum Unterhalte des Priesters dienen sollten, und sein Nachfolger Bischof Hermann von Katzenellenbogen folgte ihm 1189 mit ähnlichen Schenkungen nach [3]). Unter den Zeugen des letzten Vermächtnisses er-

---

1) Vgl. Dr. Hechelmann, Bischof Burchard der Rothe, 1866.

1) Confer. Miracula s. Ludgeri in „Acta sanctorum", Mart. IV, 662, Erhard Reg. H. W. II, Nr. 1946.

2) Norberti Vita Bennonis c. 16, 19, 23, 27 in Mon. Germ. Hist. XIV, 68—77.

3) Erhard, Codex dipl. W. II, 365, 492.

scheinen bereits einige Canonici des Domcapitels, ja, es ist Thatsache, dass schon im Jahre 1185 dort ein Canonicatstift eingerichtet war, da jetzt ein Probst und Dechant von St. Ludgeri urkundlich bekannt werden [1]). Weil aber ein Canonicatstift offenbar bei einer Holzcapelle nicht eingerichtet wurde, so dürfte der Steinbau der Kirche wenigstens um diese Zeit, um das Jahr 1185 als ein längst vollendetes Werk anzusehen sein, und vielleicht an die zehn Jahre Bauzeit erfordert haben. Hiernach wäre der Steinbau der jetzigen Kirche in den Jahren 1173 bis 1175 begonnen und um 1185 schon längst abgeschlossen gewesen.

Schauen wir auf die Gründung der Pfarre und den Bau der Kirche zurück, so fällt uns die Begeisterung des Volkes, eine eigene Kirche zu besitzen, nicht weniger in die Augen, als die Verehrung, die man dem h. Ludgerus erwies. Doch hängt Beides innig zusammen. Der h. Ludgerus, der Apostel des Landes und der erste Bischof der Diöcese Münster hatte seit einem halben Jahrhunderte in Münster kein besonderes Heiligthum mehr gehabt; denn eine Ludgericapelle, welche von Alters her auf der Domfreiheit gestanden hatte, war wie der Dom selbst, 1121 durch eine Feuersbrunst zerstört und lag seitdem in Asche [2]). Welchem Heiligen hätten auch die südlichen Einwohner der Stadt ihre neue Kirche eher widmen sollen, als dem h. Ludgerus! Und als nun vollends der Bischof Ludwig von Tecklenburg ihr ein Kreuz mit den Reliquien dieses Heiligen verehrt hatte, welche bald den Geruch grosser Wunderthätigkeit verbreiteten, da war der Name der Kirche und die Begeisterung für dieselbe in der neuen Gemeinde entschieden. Unsere Zeit vermag ja nicht annähernd zu begreifen, welch hohe Verehrung in alten Zeiten die einzelnen Städte, die einzelnen Klöster, ja, die einzelnen Gemeinden ihren Reliquien erwiesen! Die ersten Missionare nahmen Reliquien mit auf ihre Bekehrungsreisen oder erbaten sich gar solche von Rom, um durch ihre Wunderthätigkeit den Starrsinn der Heiden zu brechen und in christliche Milde und Resignation umzuwandeln. Bekanntlich behauptet Widekind von Corvin noch um die Mitte des X. Jahrhunderts geradezu, dass mit den Reliquien des h. Vitus, welche sein Kloster aus Frankreich empfangen hatte, auch das Glück von Frankreich auf Sachsen übergegangen sei. Und noch im Jahre 1148 als Otto von Kappenberg die irdischen Ueberreste seines h. Bruders Godfried vom Kloster Ilbenstadt in der Wetterau, wo sie zur Zeit ruhten, für das Kloster von Kappenberg in Anspruch nahm, widersetzten sich die Mönche von Ilbenstadt so heftig, dass der h. Leichnam getheilt wurde und der obere Theil des Körpers in Ilbenstadt verblieb, der untere nach Kappenberg überging [1]).

Schon darum musste es den Bürgern in Münster, welche mit Hülfe des Bischofs einen Bauplatz erworben und die Reliquien des h. Ludgerus in der Holzcapelle verehrt hatten, daran liegen, auf den Namen dieses Heiligen eine möglichst stattliche Steinkirche zu erbauen. Darum steht auch die Ludgerikirche da als der älteste Volks- und Bürgerbau Münsters, wogegen die Lambertikirche, welche als Marktkirche, und die Ueberwasserkirche, welche inschriftlich [2]) vom Volke erbaut ist, nahezu an zweihundert Jahre später errichtet worden sind. Die Ludgerikirche ist zugleich der älteste Monumentalbau der Stadt, da selbst der Dom und die interessante Servatiikirche dem Stile und den historischen Nachrichten zufolge ausnahmslos jüngere Bauten sind.

(Fortsetzung folgt.)

Kampf der Mode- und Monumentalkunst.

(Eine Stimme aus der Schweiz.)

Monumental nennt man in der Kunst, was einerseits aus gediegenem Materiale besteht und andererseits in der Technik vollendet ist. Nun ist es allerdings wahr, dass, von vollendeter Technik abgesehen, die höhere Gediegenheit des Materials entsprechende Mehrkosten verursacht, und bei monumentalem Material ohne jene nicht der gleiche Reiz des Augenblickes erzielbar ist. Da aber vor jedem vernünftigen Urtheile ein langes und schönes Alter dem Effect des Augenblickes vorzuziehen, so ist es auch Pflicht dieser Blätter, jeden Anlass zu benutzen, um wieder auf dasjenige hinzuweisen, was nach der Weise der früheren christlichen Kunst monumental schön, d. h. dauernd schön macht, ein „schönes Alter" verleiht. Die volle Rückkehr zur alten naturkräftigen Praxis hängt freilich nicht von jedem einzelnen Arbeitgeber oder Uebernehmer ab, so wenig als der schon verwirklichte betreffende Aufschwung im Auslande. Dieses Ziel wird nur durch die zunehmend harmonische Gesammtbethätigung aller mitwirkenden Kräfte erreichbar und durch — Be-

1) Erhard l. c. II. 450, 451.
2) Erhard, Reg. H. W. I, N. 1458.

1) Vita Godefredi Cappenberg in Acta Sanctorum Jan. Tom. I. 854.
2) Die Inschrift über dem Westportale der Ueberwasserkirche lautet:

Innovat ecclesiam Plebs hanc venerando Mariam
Anno milleno ter & quater quoque deno,
Processi festo, qui transierit, memor esto;

bei Lübke, Mittelalterl. Kunst in Westfalen, 1858. Seite 247 und a. v. a. O.

scheidenheit. Denn in den meisten Fällen hat der Baucredit eine unüberschreitbare Gränze, und da muss denn die Wahl getroffen werden — zwischen hoffärtig detaillirtem Flitter und zwischen gediegenem Material mit stilgerechtem, aber minder reichem mannigfaltigem Detail. Jene Forderung ist das Princip der Mode, diese dasjenige der kirchlichen Kunst. Jene will dem Augenblicke gefallen, diese auch späteren Geschlechtern. Jene verwendet elende Bröckelmauern oder dünne Bretter mit Gyps oder reichfarbener Tünche verkleistert, diese festen Stein, der keinen täuschenden Schein erheischt und für Utensilien edle Holze, vor Allem das der Eiche, das Jahrhunderte wächst, und wo es recht verwendet wird, eben so viele Jahrhunderte aushält, als es gewachsen ist, und einfache Farben jedoch so kunstsolid aufgetragen, dass man sie beschmutzen, aber nicht vertilgen kann, wie man das an Jahrhunderte alten Kirchen, Dorf- und Privatcapellen und deren Wandmalereien, Chorgestühlen, Altären u. s. w., und zwar vielfach gerade an solchen sehen kann, welche wegen Entstellung durch belassenen Schmutz oder sachwidrige Uebertünchung kaum mehr zu erkennen sind.

Aber wird das Volk in unserem Modejahrhunderte sich zum höheren Gesichtspuncte erheben können? Daran ist nicht zu zweifeln. Nicht das Volk, die Vornehmen erfinden die Moden. Das Volk unterscheidet auch vielfach besser als profane Vornehme zwischen dem Schmuck des sterblichen Menschen und dem Cult des unwandelbaren Gottes und seiner unwandelbaren Offenbarung und Kirche. Es begreift so die verschiedene Natur und die dadurch geforderte, wohl unterscheidende Hingehörigkeit der Mode und der monumentalen Kunst, wenn, und in dem Maasse, als ihm, dem Volke, die nöthigen Vorlagen und Aufklärungen geboten werden. Beweis sind nicht nur die ganz ausserordentlichen Fortschritte der kirchlichen Kunst bis in die Dörfer herab überm Rhein, sondern auch bei uns die Vorliebe, die das Volk schon für die Gothik gewonnen, in Kirchen und Capellen, wo rein nur das Volk entschieden hat, während die Regierungen auch im Auslande nur nachhinkend dem Volksstrome gefolgt sind.

Den frühesten Beweis haben bei uns Volkskirchhöfe mit gothischen nacktsteinernen Grabmälern geleistet, wie in Hitzkirch, seit dort Herr Keller, in Hildisrieden, Eich, Sursee u. s. w., seit Herr Willimann im Vogelsang (Eich) ihre Steinhauerwerkstätten eröffnet haben. Aus einer Felsengruft ist Christus auferstanden, aus Grabmälern in knospendem Steine will auch das Volk seine Lieben einst auferstehen lassen. Vor Allem aber will das Volk auch seine Kirchen als Monumente des für es gestorbenen Heilandes und als feste Freistätten der allen Zeiten trotzenden h. Religion und Kirche vor sich sehen und so ausgestattet wissen, dass das Innere mit dem Mauerwerke an Dauerhaftigkeit wetteifere und den Kindern und Nachkommen bis auf viele Geschlechter hinab äussere und innere Neubaukosten erspare und beweise, wie fest es an Christus geglaubt, und wie fest auf das ewige Leben gehofft, damit auch jene noch an den gleichen Werken der Vorahnen ihren Glauben, ihre Hoffnung und ihre Liebe erbauen, in den gleichen Kirchen und vor den gleichen Bildern und Altären sich derselben erinnern und das zeitlich religiöse Leben in das ewige hinüberblühen lassen, von dem jenes nur das Vorbild ist. Also nur vorwärts ihr christlichen Künstler! Die Zukunft ist euer. Auch das Volk ist für das „schöne Alter“ der Werke heiliger Kunst und zieht es bei Aufklärung dem Augenblicksflitter vor.

Darum mögen die Prediger auch oft einzelne christliche Kunstzweige, oder einzelne Objecte derselben zur Beleuchtung der Glaubens-, Sitten- und Kunstlehre machen. Alle christlichen Kunstwerke sind nur Monumente derselben, falls sie monumental gehalten, statt Modeflitter sind!

Parurae als Verzierung von Albe und Amict.

Nachdem die Kunstblätter schon Vieles über und für die Verzierung der Alben mitgetheilt haben, ist es nicht zu früh, einer anderen Verzierungsweise wieder Eingang zu verschaffen, welche ausser Anderem auf den Gebrauch mehrerer Jahrhunderte zu ihrer Empfehlung verweisen kann. Es besteht diese in einer farbigen Stickerei, welche aber nicht um den ganzen Rand der Albe herumläuft, sondern nur in einem viereckigen Stücke hinten und vorn am untersten Rande der Albe, so wie an den Aermelrändern und am Humerale aufgeheftet wird. Vom XI. bis XVII. Jahrhunderte trifft man diese Verzierung. So wenige Originalstickereien sich auch erhalten haben mögen, so ist doch ihre ehemalige Menge und Verbreitung urkundlich genug bestätigt durch so viele Gemälde und Sculpturen, welche Bischöfe, Priester und Diakonen mit Paruren an Albe und Humeral darstellen; eine grosse Zahl von Grabmonumenten, welche von Form und Stoff der Paramente ihrer Zeit ein treues Zeugniss geben; und endlich durch Inventarien und Schatzverzeichnisse, welche die verschiedenen Namen der Verzierung, so wie die Stoffe, aus welchen sie gefertigt, ausdrücklich erwähnen.

In der Chronik vom Monte Cassino, welche der Mönch Leo, später Cardinalbischof von Ostia, geschrieben hat, finden sich Angaben über die Beschaffenheit kirchlicher

Ornate aus der Mitte des XI. Jahrhunderts. Ausführlich beschreibt er eine Albe, welche die Kaiserin Agnes, Mutter Heinrich IV., dem Kloster geschenkt hatte. Dieselbe war an den Schultern, am Halse und an den Aermeln kunstreich mit Gold gestickt und hatte noch an dem unteren Saume eine gestickte Einfassung von der Breite eines Cubitus.

Vergleiche Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, IV. Lieferung, Seite 38, wo vielerlei Beispiele aufgezählt sind.

Die Besetzung des Amicts mit einem länglichten Streifen von schwerer Stickerei erklärt sich aus dem Namen galea, Helm, der diesem Gewandstücke beigelegt wird und aus der Art und Weise, wie dasselbe nach den Rubriken angezogen werden soll. Wird es nämlich nach der Vorschrift zuerst über den Kopf gelegt, nach Art einer Capuze, so hat es wirklich, mit seinem verzierten und erschwerten Rande die Form eines Helms, und wenn es nach Anziehung der übrigen Gewänder vom Kopfe nach dem Nacken zurückgeschlagen wird, so legt sich der verzierte Rand wie ein Kragen über den Halsausschnitt der Casula, wie wir auf den schon erwähnten Gemälden und Sculpturen es vielfach zu sehen Gelegenheit haben.

Wie jedem Gewandstücke verschiedene symbolische Bedeutungen beigelegt worden sind, so haben auch diese Verzierungen solche erhalten. Ausser dem Namen parurae, welcher überhaupt eine Verzierung bedeutet, (alba parata, amictum parez), werden sie auch als plagae, plagulae bezeichnet, wenn sie die fünf Wunden des Erlösers symbolisiren sollen. Ueber andere Namen, gramata, gramicia etc. vgl. Bock a. a. O.

Da wir hier nicht eine weitläufige Beschreibung aller Paruren, sondern die Wiedereinführung dieser Verzierungsweise bezwecken, so nehmen wir aus den vorhandenen Aufzeichnungen nur so viel auf, als geeignet erscheint, um Ideen für eine mannigfaltige Ausführung darzubieten. Die Verzeichnisse weisen eine Menge von Paruren auf, welche von Sammt, Seiden- oder Goldstoff gewoben und wohl auch mit Perlen und kostbaren Steinen eingefasst waren. Z. B.:

Amicti II deaurati cum lapidibus (von Goldstoff mit Edelsteinen).

Amicti IV de Serico (von Seidenstoff).

Humeral mit grossen Perlen und der Inschrift: Jungfrau Maria u. s. w. [Schatzverzeichniss von St. Veit in Prag.]

Duae praetexte auree pro humeralibus sine tela. (2 Humeralbesätze von Goldstoff, ohne das Humeral, weil die Besätze auf das Humeral aufgeheftet und nachher wieder abgetrennt wurden.) [Schatzverzeichniss der Domkirche von Olmütz.]

Tres partes de nigro axamit pro humeralibus. (Drei Humeralbesätze von schwarzem Sammt.) [Ebenda.]

Una alba cum parura texta. Albe mit gewobenem Besatz. [Schatzverzeichniss des Domes von Canterbury.]

Duae albae cum parura de Samicto de Inde cum magnis floribus desuper consutis. (Mit grossen, auf Sammet genähten oder gestickten Blumen.) [Ebenda.]

Noch kostbarer finden sich die Paruren in vielen Beispielen mit Stickerei in Gold, Perlen oder Seide ausgestattet.

Albe, auf deren Parura die Geschichte des h. Thomas gestickt ist.

Albe mit Parura von grünem Sammet, mit Schilden gestickt.

Albe, die Parura mit Rosen und Lilien gestickt.

Albe, mit Adlern und Greifen genäht.

Albe mit den Wappen von Northwede und Ponying auf Vierecken (d. h. viereckigen Paruren).

Vier Alben mit rothsammtenen Paruren, zwei davon mit Goldstickerei in der Mitte.

Albe mit Vierecken benäht.

Albe mit einem goldenen und einem silbernen Adler gestickt.

Es bleibt noch übrig, einzelne Gründe zur Empfehlung der Paruren aufzuführen.

1. Sie sind durch ein ehrwürdiges Alter und mehrhundertjährigen Gebrauch bewährt.

2. Sie sind rituel unantastbar, um so mehr, als auch von Päpsten getragene und gestiftete Alben dergleichen Verzierungen enthalten.

3. Sie sind sehr geeignet zur Verzierung des weissen Untergewandes, indem sie ihm da, wo es am meisten gesehen wird, einen angemessenen Farbenschmuck verleihen, ohne zu viel von dem weissen Linnen zu bedecken.

4. Sie sind sehr leicht, und wo die Mittel beschränkt sind, sehr wohlfeil herzustellen. Auch können sie, eben weil sie nur kleines Volumen haben, verhältnissmässig kostbarer ausgestattet werden, als eine ganze Randverzierung.

5. Sie sind einer sehr langen Dauer fähig, da sie beim Waschen der Albe abgenommen werden. Auch hindert nichts, die an den Fuss der Albe bestimmten Paruren etwas oberhalb des Saumes anzusetzen, so dass sie mit dem Fussboden in gar keine Berührung kommen.



Kunstgeschichtliches.

Eine der unentbehrlichsten Hülfswissenschaften für das Geschichtsstudium ist die Diplomatik, d. h. die Kunst, oder vielmehr die Fertigkeit, alte Urkunden zu lesen und zu deuten — darin werden zweifelsohne alle Fachmänner ohne Ausnahme einverstanden sein. Ein solches Einverständniss besteht dahingegen, wie die Erfahrung lehrt, keineswegs in Betreff des, unseres Erachtens, nicht minder zweifellosen Satzes, dass es ausser den geschriebenen Urkunden auch noch gebaute, gemeisselte und gemalte gibt, ohne deren Verständniss der Historiker stets nur halbe Arbeit liefern wird, dass, mit Einem Worte, ein eindringendes Verständniss der Kunstdenkmäler der Vergangenheit mit der Diplomatik auf nahezu gleicher Linie steht. Und zwar gilt dies nicht bloss für jene Zeiten und Länder, aus welchen nichts oder nur wenig Geschriebenes auf uns gekommen ist, sondern ganz allgemein ohne Ausnahme. In den Kunstwerken der verschiedenen Perioden spiegelt sich der in denselben waltende Geist in gewisser Hinsicht sogar am treuesten, weil am unwillkürlichsten ab, wesshalb denn auch schlechte Restaurationen solcher Werke geradezu als Geschichtsverfälschungen bezeichnet werden können.

Vor noch nicht langer Zeit war es schwer, auch nur einen einzigen Geschichtsschreiber von Profession namhaft zu machen, welcher als solcher die Kunst einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt hätte. Es ist in dieser Hinsicht besser geworden. Auf Grund persönlichen Verkehres kann ich z. B. in Betreff eines der Koryphäen deutscher Geschichtsschreibung, Böhmer's, bekunden, dass derselbe die hohe Bedeutung der Kunst für den Beruf, welchem er sich in so opferwilliger wie erfolgreicher Weise gewidmet hatte, vollständig erkannte. Dasselbe lässt sich auch noch von Alfred von Reumont, schon auf Grund seiner meisterhaften Geschichte der Stadt Rom, sagen, wie von gar manchen Anderen, deren historische Arbeiten sich in engeren Kreisen bewegen, wie z. B. von Dr. Janssen in Frankfurt, dem Freunde und Biographen Böhmer's, von J. M. Kratz, dem Erforscher der Geschichte Hildesheims, W. E. Giefers, dem so thätigen Mitgliede des Vereins für die Geschichte Westfalens u. s. w. Ein bisher noch wenig genannter junger Historiker, Dr. J. B. Nordhoff, den Lesern des Organs bereits durch schätzbare Beiträge zu demselben bekannt, scheint sich ebenwohl die Verbindung des Kunststudiums mit dem Geschichtsstudium zur Aufgabe gestellt zu haben, wenigstens [illegible]rere von ihm erschienene Schriften diese Tendenz [illegible]ennen. Es sind diese Schriften: „Die Chroni[illegible] [illegible]losters Liesborn“ und „Der Holz- und Steinbau Westfalens in seiner Entwickelung“, beide von F. Regensberg zu Münster verlegt und der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde Westfalens entnommen. Diese Arbeiten, so wie eine Reihe von Artikeln im Westfälischen Merkur bekunden eine wohlthuende Liebe zu dem Lande der rothen Erde wie zu dessen Vergangenheit, aus welcher letzteren sich noch so manches Eigenthümliche, Echtgermanische in unsere Gegenwart herüber gerettet hat, was noch recht lange der modernen Nivellirungssucht erfolgreichen Widerstand leisten möge.

Die erstgedachte Schrift zeigt uns in den Wohnungen der Westfalen gewisser Maassen eine Krystallisation ihrer Lebensweise und ist zugleich reich an interessanten Notizen in Betreff der allmählichen Herausbildung der Profan-Architektur und deren Einfluss auf die kirchlichen Bauwerke, wobei der ursprünglich allgemein zur Anwendung gekommene Holzbau bedeutend ins Gewicht fällt. Wir gehen hier nicht näher auf den Inhalt der angeführten Schriften ein, da ein Jeder, welcher sich überhaupt für das darin Behandelte interessirt, die sehr geringen Kosten zu deren Anschaffung leicht aufwenden kann, glauben indess aus der das Kloster Liesborn betreffenden Schrift einen Passus hier folgen lassen zu sollen, welcher für die Kunstgeschichte im Allgemeinen von Bedeutung ist und so recht zeigt, wie üppig und frisch die Triebkraft der Kunst in jenen Zeiten war, während welcher die Pflege derselben nicht von centralisirenden Staatsanstalten, sondern in den Werkstätten vereinzelter Meister geübt ward, deren Genie auf dem Grunde der Tradition sich selbständig entwickelte und nicht durch abstracte Theorien oder seichte Vielwisserei sich in die Irre führen liess. Der Glanz unserer germanischen Kunst erlosch, als deren Träger nicht mehr ihren Stolz darein setzten, ächtdeutsche Meister zu sein, als sie, jener Tradition absagend und ihr eigenstes Wesen verläugnend, mit Fremdländischem sich zu nähren, einem falschen Cosmopolitismus nachzujagen begannen. Es wäre sehr zu wünschen, dass durch monographische Arbeiten das Wirken der einzelnen Meister und Meistergruppen mehr und mehr ans Licht gestellt würde, indem nur auf diesem Wege volle Klarheit in unsere Kunstgeschichte gebracht werden kann, damit aber auch zugleich der Weg gezeigt würde, auf welchem aus der herrschenden Confusion endlich wieder herauszukommen ist.[1]) Die Theorieen und Phrasen der Herren Riegel,

---

1) Beispielsweise sei auf die calcarer Schule hingewiesen, deren Hervorbringungen auf dem Gebiete der Malerei wie der Holzsculptur das eingehendste Studium Seitens des Kunsthistorikers wie des Praktikers verdienen. Leider wurden, wie in Liesborn so auch in Calcar Prachtwerke um ein Spottgeld verschachert und wanderten ins Ausland — um dieselbe Zeit ungefähr, während welcher

Pfau, Meyer, oder wie die modernen Zukunfts-Aesthetiker sonst heissen, mögen für gewisse Gaumen ein ganz willkommenes Reizmittel sein, der Kunstübung aber wird dadurch ganz gewiss nicht wieder auf die Beine geholfen, vielmehr nur der Zersetzung und Auflösung Vorschub geleistet, die Verdampfung des in derselben noch vorhandenen Gehaltes in wirksamster Weise gefördert.

Wir lassen nunmehr den obengedachten Passus aus der Nordhoff'schen Schrift, jedoch ohne die demselben beigefügten Noten folgen, da diejenigen, welche sich specieller für den Gegenstand interessiren, nicht ermangeln werden, die Schrift selbst zur Hand nehmen.

„Bei allen praktischen Wissenschaften, bei aller Theologie und Ascese wurden in unserem Kloster auch die Profanwissenschaften gepflegt. Da uns hierüber die Bildungsgeschichte Witte's, so weit sie nachgewiesen werden kann, eines Genaueren belehrt, so wenden wir vorerst, um dieselbe späterhin nicht von seinen Schriften trennen zu müssen, unser Auge auf ein anderes heiliges Interesse, welches die bursfelder Reformen in Liesborn mehr erweiterten, denn neu erschufen. Es ist die Kunst. Sie ist im eigentlichen Sinne die erfüllende Aufgabe unseres Klosters geworden, gegen welche alle anderen Leistungen ihren Glanz verlieren. Ein Jahr, nachdem der neue Abt Heinrich sein Amt antrat, 1465, weihte er den Hochaltar der Conventskirche und die vier Altäre der Pfarrkirche, welche beiden Räume, in einem Grundrisse und unter einem Dache aufgeführt, bloss durch eine grosse Innenwand für einen doppelten Gottesdienst, wie es scheint, von je her getrennt waren. „Die Altäre, welche er einweihte, glänzten durch aufgesetzte Tafeln so sehr an Gold und Farbenpracht, dass ihr Künstler nach Plinius' Urtheile bei den Griechen mit Recht für einen Meister ersten Ranges wäre angesehen worden". Es sind jene Schöpfungen, welche, da ihr Schöpfer unbekannt geblieben ist, unter dem Namen des liesborner Meisters unsterbliche Berühmtheit erlangt haben. Bekanntlich waren von ihnen bis auf unsere Tage noch mehrere unschätzbare Bruchstücke gekommen, und statt sie dem Vaterlande zu erhalten, wurden sie 1854, bis auf geringe Ueberreste, für ein schweres Geld an die Nationalgalerie in London abgewiesen, wo leider der Werth und die Tiefe ihres Gehaltes völlig verkannt werden.

Ein so grosser Cyklus Gemälde für fünf Altäre konnte unmöglich in einem Jahre vollendet sein, daher wir zu der Annahme genöthigt sind, dass Abt Heinrich sie bereits fertig vorfand, und ihre Weihe um ein Jahr verschob, bis erst die nöthigsten Neuerungen im Kloster und die letzten Arbeiten an den beiden Kirchenräumen vorgenommen waren. Demnach musste schon vor den Reformen ein reger Kunstbetrieb, namentlich eine herrliche Blüthe der Malerei in unserem Kloster walten. Hiefür lassen sich auch theils aus Monumenten, theils aus geschichtlichen Zeugnissen, Beweise beibringen. Hat doch das Kloster nicht bloss den grossen „Fiesole" oder „Rafael des Nordens" gehabt, es hat jedenfalls schon im XIII. Jahrhunderte den Werkmeister des Domes zu Münster geliefert, jenes grossartigen Baues, „der an Ausdehnung den ersten Rang unter allen westfälischen Denkmälern einnimmt". Es begegnet uns nämlich 1236 unter den hohen Zeugen einer Bestätigungsurkunde, welche Bischof Ludolf dem Kloster Nottuln über gewisse Zehnten ausstellt, ein Wicbold von Liesborn, und zwar als Werkmeister. Mag er nun wirklich Werkmeister des damals im Baue begriffenen Domes oder eines anderen Monumentalbaues gewesen sein, man wird ihn als Techniker, und Liesborn um diese Zeit schon als eine hervorragende Kunstschule ansehen müssen. Jener Wicbold aber kann nur der sein, welcher fünfzehn Jahre früher in der Schenkungs-Urkunde des Sporkhofes als junger Geistlicher auftritt und sonst leider nicht weiter bekannt wird. Doch beschränken wir uns hier, um nicht in eine allgemeine Kunstgeschichte des Klosters zu gerathen, bloss auf einen flüchtigen Rückblick zur Malerei, worauf es ja besonders ankommt, so lässt sich ihr Faden unschwer bis in das XI. Jahrhundert verfolgen. Denn da unser Kloster im XI. und XII. Jahrhunderte eine namhafte Schriftstellerei übte, und einzelne Bücher dieser Zeit noch Jahrhunderte nachher ob ihrer Ausstattung und ihres Werthes bewundert wurden, so dürfen wir auch auf eine eben so namhafte Illuminirkunst schliessen, wenn wir auch von den Bildern keine Beschreibung oder Nachricht erhalten haben. Von diesen ist ja fast eben so regelmässig in den Chroniken keine Rede, als die Büchermalerei zeitgemäss war. Ihr folgte im XIII. und XIV. Jahrhunderte die Wandmalerei, von der die grossen neuentdeckten Wandgemälde der Thurmcapelle Zeugniss ablegen. Und Förster versichert, dass auch Spuren der Tafelmalerei bis ins XIV. Jahrhundert zurückgingen. Im XV. Jahrhunderte aber nahm der Kunstbetrieb einen so lebhaften Aufschwung im ganzen Lande, dass die Gemälde unseres Meisters wenigstens nicht mehr isolirt dastehen. Namentlich darf man in Liesborn den Abt Lubert als den Mäcen der Baukunst und Malerei bezeichnen. Ein hinreichender Wohlstand gab ihm die Mittel, eine grosse Reise gewiss viele Anregung. Denn unternehmend, wie er war, reiste er zum Concil nach Basel, wie es scheint, 1438. Lässt sich seine Reise auf zwei Jahre berechnen, dann nahm er ein Jahr nach seiner Rückkehr 1441, den 1301 unternommenen und über ein Jahrhundert unterbrochenen Monumentalbau der Kirche wieder auf, und wenigstens müssen bei seinem

---

der romanische Rittersaal der Burg zu Cleve, in seiner Art ein unschätzbares Unicum, von Amtswegen dem Erdboden gleich gemacht und der gothische Rittersaal der Burg Nideggen dem Verfalle Preis gegeben ward. Dafür nahmen denn aber freilich die Bilder-Ausstellungen und Bilder-Lotterien nebst der darauf bezüglichen, ewig um ihren Schweif sich drehenden Kunstschreiberei einen um so fröhlicheren Aufschwung.

Ableben 1461 oder bei der Ankunft des Abtes Heinrich 1464 Chor und Langhaus (jener war ein Theil der Conventskirche, dieser der Pfarrkirche) im Wesentlichen vollendet dagestanden haben, weil Heinrich ja in diesen Räumen die Werke unseres Meisters einweihte. Welche Anregungen aber brachte eine Reise nach Constanz wohl einem westfälischen Abte, der zu künstlerischem Schaffen Lust und Mittel besass? Hat sie in ihm die Kunstliebe geweckt, oder gar durch ihn einen bestimmten Einfluss auf die Kunstschule des Klosters Liesborn genommen? Die Quellen, welche für seinen Nachfolger Heinrich reicher fliessen, schweigen hier, aber die Sache redet selbst. Am Oberrhein erfreute einerseits die Schwabenkunst mit ihrem hergebrachten Idealismus, an der anderen Seite, im Elsass, brach sich schon die reale Malerweise der Niederlande Bahn. Der Niederrhein (Köln) hatte schon die Prachtwerke der Schule Wilhelm's, und Stephan malte noch.

Aber auch im eigenen Vaterlande regten sich die künstlerischen Hände in allen Zweigen und in allen Orten. In der Kunstgeschichte Westfalens sind das XIII. und XV. Jahrhundert Glanz-Epochen. Und was gerade die Malerei anlangt, so überraschen uns seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht bloss erhebliche Kunstreste, sondern auch in den Chroniken anderer Klöster als in den liesborn'schen liest man von der Beschaffung grosser Altargemälde, liest man von Malern in und aus dem Kloster, so dass es ein vergebliches Bemühen ist, überlieferte Bildwerke, welche nicht ganz deutlich den Stempel der nächsten Verwandtschaft an sich tragen, auf eine Schule oder auf den Collectivnamen eines Meisters zurückzuführen. Münster, so singt Murmellius 1505, stehe durch der Künste Vielzahl Athen gleich. Wurde auch in Münster und anderen Hauptstädten Westfalens die Malerei für entferntere Orte ausgeübt, wie schon die Geschichte des Klosters Marienfeld darthut, so scheint doch keine Schule mehr Motive an die Umgebung und an die Malerschule unseres Klosters abgegeben zu haben, als die Miniaturmaler der dortigen Fraterherren, welche diesen Zweig der Pergamentmalerei jedenfalls von Holland her mitgebracht und stets von Holland aus tränkten. Der Chorbücher, welche sie geschrieben, sind in den Kirchen des Münsterlandes noch eine grosse Reihe erhalten. Eins der ältesten vom Jahre 1425 ¹⁴/₈., welches von den Fraterherren geschrieben und zu Nienborg beruht, zeichnet sich durch ein herrliches Passionsbild aus. In einer gelben, gold- und blassrothen Einfassung, deren vier Ecken die Symbole der Evangelisten einnehmen und auf roth, grün, golden quadrirtem Grunde hängt die etwas schlanke, leidende Gestalt des Gekreuzigten, dem die schönen Gestalten der h. Mutter und des Liebesjüngers, beide mit breitem Nimbus, zur Seite stehen, während schwebende und stehende Engel in goldenen Kelchen das Blut des Gekreuzigten auffangen. Enthält dieses einzige Bild schon eine schlagende Aehnlichkeit der Motive mit dem Passionsbilde des liesborner Meisters, sollte man dann den Fraterherren nicht schon einen gewissen Einfluss auf die liesborner Malerei zumessen, da deren Illuminirkunst noch weit über die Tage des Meisters hinabreicht, und ihre literarische Thätigkeit so deutlich auf unser Kloster eingewirkt hat? Mit solchen Andeutungen muss man, um dem Verständnisse unseres Meisters näher zu kommen, sich begnügen, denn die Urkunden und Berichte schweigen über seinen Namen, Stand und Alter, geschweige über seine näheren Motive. Auch die einzige, ungefähr 1468 aufgestellte Klosterrechnung spricht wohl von Auslagen für Farben, aber von dem Namen eines gleichzeitigen oder früheren Malers ist nie die Rede. Ja, es fragt sich, ob er bloss als Regularperson oder gar als weltlicher Maler sich im Kloster aufhielt. War er Regularperson, so zählte er wohl nur zu den Donaten, deren es bis in die neuere Zeit in den Klöstern gab und das mit 1580 beginnende Namensverzeichniss der liesborner Mönche führt noch einen als Koch vor, jedoch ohne jegliche Zeitangabe. Um diese Zeit ist von Laienbrüdern keine Rede mehr, und von den reichen Conventsherren würde sich schwerlich Jemand zu einer Handarbeit verstanden haben. War doch selbst im früheren Mittelalter die Wirksamkeit der Mönche als Künstler eine beschränkte. Das Bild unseres Künstlers aber wird unter dem weissen Schleier, womit seine eigene Bescheidenheit seine Grösse bedeckte, für alle Zeit um so achtbarer und erhabener dastehen. Man kann füglich die Periode seiner Thätigkeit mit dem Jahre 1441, wo Abt Lubert den Kirchenbau wieder aufnahm, beginnen, und 1467 mit der Einweihung seiner Gemälde schliessen lassen. Nach der Einweihung wird von ihm nichts mehr offenkundig, obgleich im Kloster eine Nachblüthe der Kunst begann. Diese unterscheidet sich von der des Meisters nicht durch eine höhere Schönheit, wohl aber durch Productivität und Allseitigkeit. Abt Heinrich nämlich errichtete, wie Witte ausdrücklich angibt, für die Ausübung der verschiedenen Künste eigene Häuser innerhalb des Klosterhofes, und diesen Kunstbetrieb setzte Abt Johann, sein Nachfolger, fort. Dieser setzte ja 1500 der Kirche den Kreuzbau hinzu und liess vielleicht schon die Gemälde im Lang- und Kreuzbau beginnen, von denen kürzlich einige blossgelegt sind, nachdem sie erst im Anfange des XVIII. Jahrhunderts zum ersten Male mit Kalk überwischt waren. Die Wandmalerei wurde überhaupt im XV. Jahrhunderte in den Kirchen wieder heimisch. Kehrte ja die spätgothische Kunstübung vielfach wieder zu den romanischen Formen und Motiven zurück. Aus der Kunstperiode der Aebte Heinrich und Johann mögen nur einige Reste in mehreren kleineren Arbeiten, welche die Pfarrkirche zu Liesborn hat, erhalten sein: insbesondere mehrere Holzsculpturen, Kelche, Paramente, Chorstühle und eine Monstranz. Auf sie weist sowohl ihr Stil, als die erhaltenen Nachrichten. Eine Erschütterung oder Unterbrechung fand diese edle Kunstblüthe unseres Klosters

in den Wiedertäuferwirren, die in Liesborn mehrere Mönche und selbst Abt Anton, Johann's Nachfolger, befleckten und zur Flucht zwangen.

Die schriftlichen und thatsächlichen Documente, welche die Kunstübung unseres Klosters wenigstens skizzirten, noch einmal ins Auge gefasst, erscheinen gewiss beweiskräftig genug, um dem Kloster einen weitgreifenden Kunstbetrieb zuzuschreiben, der die Bedürfnisse des eigenen Klosters leicht bestreiten und desshalb vermuthlich auch an auswärtige Kirchen und Klöster ihre Producte ablassen konnte. Dieses angenommen, hätten wir auch einen inneren Grund, wenigstens die Altarbilder zu Sünninghausen, Altlünen und in anderen Orten von Liesborn abzuleiten, welchen bisher nur aus technischen Gründen diese Abstammung zuerkannt wurde. Sollte diese Abstammung Angesichts der vorher berührten Kunstübung an vielen anderen Orten Westfalens stichhaltig sein, dann würden diese Altarbilder in die Periode der Aebte Heinrich und Johann, also in das Ende des XV. und den Anfang des folgenden Jahrhunderts fallen. Dafür spräche dann sowohl der mit der idealen Auffassung des Meisters grell verstossende Stil, als der um diese Zeit bedeutsam erweiterte Kunstbetrieb. Sollte insbesondere die Tafel zu Altlünen eine verwandte Herkunft haben, dann findet eine solche auch Statt bei dem, vom Pastor Didon daselbst neuentdeckten, grösseren Passionsbilde zu Lippborg, da das Monogramm des letzteren, welches zweimal auf Zaumknöpfen vorkommt, mit dem Hauptzeichen des Bildes zu Altlünen übereinstimmt. Der Gang und die Motive der liesborner Kunst- und Malerschule müssen hier nach der gegebenen Skizze genügen, die Ausführung und die Beschreibung der Denkmale einem anderen Orte vorbehalten bleiben." A. R.

Laterne zum Handgebrauche.

(Schluss.)

Zum Glück hatten wir noch eine schwache Erinnerung einer mittelalterlichen, sehr originellen Laterne, die wir in der Hand eines Heiligen auf einem Bilde des XV. Jahrhunderts im kölner Museum dargestellt gesehen hatten. (Anstatt dass unsere Künstler in Köln bei Entwurf von Geräthschaften und Gefässen ihrer schöpferischen Idee oft all zu starke Gewalt anthun, und in der Angst, doch ja die richtige Form zu treffen, meistens über das Ziel hinausgehen und die Formen alsdann zu reich, zu gesucht und kokett gestalten, wäre es viel besser, dass sie in den meisten Fällen vorher im Wallraf-Richartz'schen Museum sich Raths erholten. In den mittelalterlichen Malereien der kölnischen und altflandrischen Schule stekt noch ein ungehobener Schatz von unbenutzten Motiven nicht nur für die profane und kirchliche Gewandung und Musterungen für die Weberei und Stickerei, sondern auch für die verschiedenen Kleinkünste, für Goldschmiede, Möbelschreiner und Decorateure. Ein solches Museum ist eine wahre Fundgrube zur Regenerirung der industriellen Künste und Gewerbe. Schade nur, dass die Künstler selbst dies am wenigsten eingesehen und von dem gratis Dargebotenen nicht allseitigen Gebrauch machen.)

Maler Alex. Kleinertz, der eben gegenwärtig war, erinnerte sich auch sofort dieses altkölnischen Bildes und seiner interessanten Laterne, und so reichten einige Andeutungen des letzteren hin, um den Architekten Schneider zu veranlassen, in Hinblick auf das alte Original die auf Tafel 1 von Nr. 1 abgebildete Skizze zu einer Handlaterne zu entwerfen. Wie ein Blick auf unsere Abbildung zur Genüge erkennen lässt, ist die Laterne dem einfachen Material des Kupfers durchaus angepasst und sind alle Formen absichtlich ferngehalten, die das Silber in der reicheren Entwicklung, die dasselbe im Mittelalter fand, beanspruchen kann. Auch jeder Kupferschmied, der, was heute leider schon sehr selten der Fall ist, noch sein Handwerk und die dazu gehörende Technik als Meister nach altem Schlage gehörig zu handhaben versteht, wird leicht in der Lage sein, diese Laterne auszuführen, wenn er nur die Zeichnung richtig aufzufassen vermag.

(Mit Beifall ist gewiss die Einrichtung zu begrüssen, dass in unmittelbarer Verbindung mit dem grossen kölner Museum, Dank der Thätigkeit des städtischen Conservators, Prof. Niessen, und zwar in den Sälen des Museums jüngst eine Muster- und Zeichnenschule eröffnet worden ist, in welcher angehende Kunsthandwerker das in ihren Freistunden lernen, was leider vielen heutigen Professionisten abgeht, nämlich: dass sie erstens eine Zeichnung richtig auffassen und verstehen lernen, wie dieselbe richtig auszuführen ist, und dass sie zweitens auch die nöthige Uebung im freien Handzeichnen und der Perspective erlangen. Es wäre gewiss dringend zu wünschen, dass die Stadtverordneten mehr Gewicht auf die Erhaltung und Dotirung einer solchen Schule legen möchten, als dies heute der Fall ist.)

Damit ein erwachsener Chorknabe beim Versehen der Kranken die fragliche Laterne bequem tragen könne, ohne dass der untere Fusstheil die Erde berühre, würde man gut thun, wenn die Höhe der auf der Beilage 1 abgebildeten Laterne auf 15″ mit Einschluss des oberen Henkels normirt wird; der Durchmesser der grossen Bauchung würde dann ungefähr 7″ betragen. Der untere Ständer unserer Laterne ist, wie die Zeichnung es andeutet, im Sechseck mit 6 Löwentatzen gehalten. Eine Seite dieser in ziemlich dickem Kupferblech durchbrochenen

Flächen muss als Thürchen beweglich in Charnieren mit einer kleinen Schliesse eingerichtet werden, um nach Oeffnung dieses Thürchens eine oder zwei Kerzen auf dem hier befindlichen Boden der Laterne befestigen und anzünden zu können. Die Kerzen jedoch müssen eine solche Höhe haben, dass sie bis in die obere Hälfte der Kugel reichen. Diese Kerzen selbst seien von Wachs und nicht von Unschlitt, damit das Innere der Laterne sauber gehalten und vor Fettschmutz bewahrt bleibe. Die Bauchung der Laterne muss als Kugel rund und nicht eckig gestaltet werden; die zwölf Gläser der Kugel müssen desswegen nach Modell in einer stollberger Glashütte ausgerundet gegossen werden. Auch der untere Theil, der das Licht aufzunehmen bestimmt ist, ist nach innen mit sechs Glasflächen zu verschliessen. Der obere Aufsatz auf der Kugel jedoch, in welchen der Ring zum Tragen eingreift, ist in den sechs, in der Zeichnung angedeuteten Kleeblattbogen offen zu lassen, damit der Rauch der Kerzen hier Durchlass findet; bloss der Ring zum Tragen der Laterne mit dem phantastischen Thierkopfe, in welchem derselbe beweglich angebracht, ist nach einem richtigen Modell zu giessen und zu ciseliren[1]). Alles übrige wird aus starkem Kupferblech geschlagen und nach der Zeichnung ausgeschnitten. Noch machen wir darauf aufmerksam, dass sämmtliche Ecken und äussere Umrisse unserer Laterne durch einen ziemlich starken, gleichmässig gedrehten Kupferdraht belegt und eingefasst werden, wie das auch unsere Zeichnung andeutet. Definitor Brandt, Pfarrer zu Haaren bei Aachen, hat das Verdienst, dass er durch einen wackeren Kupferschmied seiner Pfarre die in Zeichnung abgebildete Laterne kürzlich hat anfertigen lassen.

Derselbe Kupferschläger, dem diese Handlaterne Entstehung zu danken hat, wird baldigst nach einer Meisterzeichnung des Architekten Schneider auch eine Gotteslampe für die ebengedachte Pfarrkirche anfertigen, die wir ebenfalls in diesen Blättern in Abbildung mittheilen werden. Die auf der Beilage zu Nr. 1 dieses Jahrganges abgebildete Versehlaterne empfiehlt sich für die praktische Abbildung durch ihre schöne, kirchliche Form und zeichnet sich vortheilhaft aus vor jenen „Krankenlaternen", wie sie seit den letzten zwei Jahrhunderten meistens stil- und geschmacklos angefertigt worden sind. Die meisten dieser Laternen, wie sie in vielen Kirchen noch in Gebrauch sind, zeigen in ihrer äuseren Form und Gestalt gar nicht an, dass sie einem so hervorragenden kirchlichen Zwecke dienen, sondern dieselben könnten in ihrer ausdrucklosen profanen Gestalt eben so gut zum Gebrauche in Küche und Keller als auch auf dem Heuboden Anwendung finden.

Canonicus Dr. Bock.

1) Meister Porten in Aachen, Adalbertsstrasse Nr. 42, liefert nach einem richtigen, extra geschnittenen Modell, den oberen Henkel mit dem dazu gehörigen unteren Fratzenkopf. Derselbe ist auch auf Bestellung hin in der Lage, die 16 ausgerundeten Gläser über der oberen Kugel, in einer stollberger Fabrik anfertigen zu lassen, im Falle man den Durchmesser der oberen Kugel der Laterne, wie oben gesagt, auf 7" einrichtet.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Nachdem Seine Erzbischöfliche Excellenz die Errichtung einer Diöcesan-Anstalt für Ausbildung befähigter Knaben in der Kirchenmusik anzuordnen geruht haben, wurde durch oberh. Verfügung vom 12. August v. J. diese Anstalt unter dem Namen „Erzbischöfliches Domchorknaben-Institut" förmlich constituirt und der jeweilige Director des Priesterhauses St. Johannes in München als Vorstand der Anstalt aufgestellt. Die Kosten werden zunächst aus den Renten des mit der Priesterhaus-Stiftung vereinigten Westenrieder-Fondes, subsidiär aus Mitteln des Corbinans-Vereins bestritten. Dem Vorstande der Anstalt wird ein Präfect aus der Reihe der jüngeren Diöcesan-Geistlichen beigegeben. Durch oberh. Decret vom 23. September v. J. wurde diese Function dem vormaligen Stadtcaplan in der Vorstadt Au P. Ferdinand Schaller übertragen. Zur Zeit sind acht Knaben in das neu errichtete Institut aufgenommen.

Curiosum. Unter den Gotteshäusern im Mattigthale sind einige besonders darum merkwürdig, weil man ihre Erhaltung nicht dem Interesse der Gebildeten an den Werken der mittelalterlichen Kunst, sondern einzig und allein nur der Liebe des katholischen Volkes zu ihren Gotteshäusern zu verdanken hat. Als nämlich im vorletzten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts viele Kirchengebäude sammt allem dem, was sie enthielten, feilgeboten und um die geringsten Preise verkauft wurden, waren es Leute aus dem katholischen Volke, besonders aus dem Bauernstande, welche mehrere derselben ankauften und gegen den Willen der Behörden vor Zerstörung bewahrt haben. Ich habe im Pfarrhofe zu Munderfing Einsicht bekommen in das die Versteigerung der Kirche „Valentinshaft" betreffende Protocoll. Laut demselben erschienen am ersten Licitationstage nur die

Bauern der Umgebung und gaben zu Protocoll, dass sie die genannte Kirche um den Schätzungswerth von 114 Fl. 40 Kr. erstehen wollten; erklärten aber auch, dass sie das erstandene Kirchengebäude nicht abzubrechen, sondern für ihre Privat-Andacht zu behalten Willens wären. Das Protocoll wurde geschlossen, gefertigt und an die Oberbehörde eingesendet. Diese aber erklärte das Geschehene als ungültig und gab den Befehl, eine zweite Versteigerung vorzunehmen. Bei dieser sollte den Kauflustigen der Abbruch der Kirche als Hauptbedingung vorgestellt werden, ohne deren Erfüllung keine Bestätigung des Verkaufes von Seiten der Oberbehörde zu erwarten wäre. Indess hatte auch die zweite Versteigerung denselben Verlauf und auch wieder denselben Erfolg, den die erste gehabt hatte. Endlich bei der dritten Versteigerung erstand einer der verbündeten Bauern das Kirchengebäude um den Preis von 158 Fl. Aber so strenge der Abbruch des Gebäudes auch anbefohlen war, so kam doch dieser Befehl niemals zur Ausführung. Das Kirchengebäude blieb stehen, die Einrichtung desselben wurde bewahrt, bis endlich im Jahre 1833 die Kirche eröffnet und ihrer ursprünglichen Bestimmung wieder übergeben wurde. In ähnlicher Weise wurden nebst Valentinshaft auch die Kirchen: Teichstätt, eine Filiale von Friedburg, Gebertsham, eine Filiale von Lohen, so wie Haselbach, eine Filiale von Ranshofen, vom angedrohten Untergange gerettet. Wir verdanken diesem Umstande nicht bloss die Erhaltung von interessanten Werken der mittelalterlichen Architektur, sondern auch der mittelalterlichen Malerei und Bildnerei, unter denen die schönen Flügelaltäre zu Teichstätt und Gebertsham die merkwürdigsten sind.

Ueber die Anlage kleiner Museen.

(Fortsetzung.)

Eine Serie von Sculpturen, von den ältesten Zeiten bis ins XVI. Jahrhundert, wird in Abgüssen herzustellen sein. Kann man nicht viele aufstellen, so können etwa zehn charakteristische Figuren dienen. Leicht zu beschaffen ist eine Serie kleiner plastischer Kunstwerke, wie Elfenbein-Buchdeckel, Diptychen u. s. w. Fügen wir eine Serie von Bildern bei, sei es auch nur in Photographieen, welche die Geschichte der Tafelmalerei darbietet, eine Serie von Miniaturen, die wo möglich farbig zu copiren sind, wie sich z. B. das germanische Museum neben seinen Originalen eine hübsche Sammlung von trefflichen Copieen angelegt hat, eine Serie von Holzschnitten, eine solche von Kupferstichen, vielleicht eine solche von Druckproben, Schriften u. s. w., so sind wir mit einer grossen Abtheilung, mit der Kunst, fertig. Wir kommen nun in das Leben. Hier wird eine Serie von Möbeln aller Art in Photographieen, also Schränke, Truhen, Sessel, Bänke, Tische u. s. w. aufzunehmen sein; eine Serie von Ess- und Trinkgeräthen, in den verschiedensten Materialien und Formen, wird sich, wo nicht grössere Mittel vorhanden sind, am besten in Abbildungen geben lassen, Einzelnes wohl auch in Abgüssen. Für eine Serie von Teppichen ist man wieder auf Abbildungen angewiesen, eben so für musicalische Instrumente und manches Andere. Eine Serie, der die grösste Wichtigkeit beigelegt werden muss, ist eine chronologisch geordnete Folge von Costumen, vielleicht in Männer- und Frauentrachten geschieden. Für die Anlage dieser Serie können eine Anzahl Einzelblätter, Blätter aus grösseren Werken, die man zufällig erwirbt, endlich farbige Copieen und Bausen nach alten Originalquellen in Miniaturen, Verkleinerungen nach den auf Glasfenstern, Wandgemälden, Teppichen vorkommenden Figuren u. s. w. dienen. Es würde äusserst lehrreich sein, wo etwa Raum vorhanden ist, diese Serie unter Glas und Rahmen an die Wände zu hängen. Einzelheiten des Costums sind, wenn auch nicht gerade sehr werthvoll, doch immer selten zu haben, so dass es nicht rathsam erscheint, danach zu streben. Während z. B. metallische Schmuckgegenstände aus der ersten Hauptperiode so häufig sind, dass das Besitzen einiger Originale, selbst dem grossen wissenschaftlichen Zwecke gegenüber, keineswegs als Luxus gelten kann, so sind sie aus dem Mittelalter so selten, dass man sich wohl auch hier mit einer Anzahl von Abbildungen begnügen darf.

Das Geld muss man im Original haben; hier handelt es sich viel mehr um die Werthe, das Gewicht, den Feingehalt als um die eigentliche Form. Wo man nicht eine solche Serie aufbringen und die verschiedenen Werthe u. s. w. nicht in Originalen auflegen, sondern bloss die Typen betrachten kann, da müssen einfache Abbildungen hinreichen.

Dagegen sind Abgüsse vortrefflich am Platze für die Geschichte der mittelalterlichen kirchlichen Goldschmiedekunst, die ja in dieser Epoche eine so hervorragende Rolle gespielt hat, dass sie fast in erster Linie ins Auge gefasst werden muss.

Die Bewaffnung lässt sich an der Hand einer Serie von Abbildungen am einfachsten verfolgen, wobei sich an die Bewaffnung für Mann und Ross die grossen Kriegsmaschinen anschliessen.

Haben wir so das Leben in seinen Einzelheiten vertreten, so wird eine Serie von Bildern, die alten Originalquellen entnommen und treu copirt sind, den Verkehr der Menschen in Freud' und Leid, Scherz und Ernst, Friede und Krieg vor Augen führen.

Für die dritte Hauptgruppe liegt, unserer Anschauung nach, der Hauptwerth gerade in einer Anzahl solcher Blätter, denen sich Costumblätter, Möbel, einzelne Architekturblätter, vorzugsweise Darstellungen von Salons, Treppen, Höfen u. s. w. anschliessen.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Einladung zum Abonnement auf den XVIII. Jahrgang des Organs für christliche Kunst.

Der XVIII. Jahrgang des „Organs für christliche Kunst“, wird mit dem 1. Januar 1868 erscheinen und nehmen wir Veranlassung, zum neuen Abonnement hiermit einzuladen. Die bereits erschienenen siebenzehn Jahrgänge geben über Inhalt und Tendenz genügenden Aufschluss, so dass es für die Freunde der mittelalterlichen Kunst keiner Auseinandersetzung bedarf, um diesem Blatte ihre Theilnahme zuzuwenden.

Das „Organ“ erscheint alle vierzehn Tage und beträgt der Abonnementspreis halbjährlich durch den Buchhandel 1 Thlr. 15 Sgr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 1 Thlr. 17 Sgr. 6 Pfg. Einzelne Quartale und Nummern werden nicht abgegeben, doch ist Sorge getragen, dass Probe-Nummern durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden können.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 3. — Köln, 1. Februar 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Der Leibrock (Tunica) Kaiser Heinrich's des Heiligen. — Die Ludgerikirche zu Münster. — Bericht über die Thätigkeit des engeren Ausschusses des Linzer Diöcesan-Kunstvereines. — Besprechungen etc.: Köln. Goslar. Berlin. Berlin. Halle. — Literatur.

Der Leibrock (Tunica) Kaiser Heinrich's des Heiligen.

Der Schatz des Domes von Bamberg besass bis zur französischen Staatsumwälzung unter anderen Kleinodien, die von der Person des Gründers des bamberger Hochstiftes herrührten, auch einen kaiserlichen Leibrock, den die Ueberlieferung unangefochten als tunica s. Henrici imperatoris bezeichnet. Dieses merkwürdige Gewand wurde nebst anderen reichgestickten Kleinodienstücken zu Anfang dieses Jahrhunderts, wahrscheinlich 1803, als Bamberg baierisch wurde, nach München überbracht. Dieser Uebersiedelung der kunstreich gearbeiteten Ornate in die Hofcapelle nach München ist es zuzuschreiben, dass sie bis auf den heutigen Tag gerettet worden und nicht, wie so viele Kunstschätze anderer deutschen Hochstifter, bei der allgemeinen Auflösung der staatlichen Ordnung in der erwähnten Periode spurlos verschwunden sind. Als vor wenigen Jahren die drei ebenfalls nach München geretteten Kaisermäntel dem Schatze von Bamberg wieder zurückgestellt wurden, hat man es, wie es scheint, übersehen, auch die durch ihr hohes Alter unscheinbar gewordene Tunica Heinrich's des Heiligen den übrigen Kaiserornaten beizufügen und dieselbe ihrem ersten Aufbewahrungsorte wieder zu erstatten. So mag es gekommen sein, dass die in unserem Werke der „Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ auf Tafel XLI, XLII u. XLIII abgebildeten kaiserlichen paludamenta s. Henrici gegenwärtig in Bamberg aufbewahrt werden, während der kaiserliche Leibrock, den wir auf Tafel XL unseres obengedachten Werkes polychromatisch wiedergegeben haben, heute im königlich baierischen Museum zu München eine ehrenvolle Aufbewahrung gefunden hat.

Was den Schnitt und die äussere Gestalt des Talars Heinrich's II. betrifft, so stimmt derselbe in seiner Form mit der auf Tafel III unseres Werkes abgebildeten kaiserlichen Tunicelle ziemlich überein, welche heute mit den übrigen deutschen Reichskleinodien in der kaiserlichen Hofburg zu Wien aufbewahrt werden. Im Laufe der letzten Jahrhunderte scheint er jedoch hinsichtlich seiner Länge eine nicht unbedeutende Einbusse erlitten zu haben, woher es zu erklären ist, dass derselbe heute mit Einschluss der breiten Randverzierung in seiner grössten Länge nur 3′ 5″ W. (M. 1.08) misst, während die grösste Ausdehnung der Aermel 5′ 9″ 10‴ W. (M. 1. 84) Spannung enthält.

Der Leibrock Kaiser Heinrich's des Heiligen besteht aus zwei Theilen, nämlich aus einem Grundstoff von gemusterter weisser Seide und aus kunstreich gestickten Verbrämungen, mit welchen der untere Rand, der Halsausschnitt und die Ausmündung der Aermel besetzt sind. Durch hohes Alter und langjährigen kirchlichen Gebrauch war der ursprünglich gemusterte Seidenstoff unserer Tunica in der Weise beschädigt und entstellt worden, dass man denselben, wie es scheint, in neuerer Zeit mit einem weissen Damaststoff überzogen hat, dessen grosse, nichtssagende Musterungen für die Fabrication gegen Schluss des XVII. Jahrhunderts bezeichnend sind. Unsere Vermuthung, dass der heutige moderne Ueberzug den ursprünglichen Seidenstoff verdecke, wurde zur Gewissheit erhoben, als nach einer sorgfältigen Auftrennung der Näthe es sich ergab, dass der unter dem Ueberzuge befindliche weissseidene Gewandstoff merkwürdige Musterungen zeigte, die für eine Anfertigung im Beginne des XI. Jahrhunderts charakteristisch sind. Bei der Kostspieligkeit und

Seltenheit, welche die Seidenstoffe noch im XI. und theilweise im XII. Jahrhunderte hatten, scheint man hinsichtlich der einheitlichen Musterungen nicht besonders wählerisch gewesen zu sein, zumal da die eingewirkten Zeichnungen in den weissen Seidenstoffen nur bei näherer Besichtigung sich deutlicher erkennen liessen. Unserer Ansicht nach verwandte man desswegen bei Herstellung dieser Tunica jene schweren Gewebe, wie man sie eben zur Hand hatte, ohne auf die Verschiedenheit der Muster Rücksicht zu nehmen. Diesem Umstande dürfte es zuzuschreiben sein, dass sich an der Tunica Kaiser Heinrich's des Heiligen drei Seidenstoffe von gleicher weisser Farbe und Textur, jedoch von abweichender Musterung unter den verdeckenden modernen Ueberstoffen vorfanden. So ist unter Figur a. zu zwei Drittel der natürlichen Grösse die Musterung des einen merkwürdigen Seidengewebes wiedergegeben, aus welchem ehemals der grössere stoffliche Theil der bamberger Tunica bestand. Diesen naturgeschichtlich gemusterten Seidenstoff haben wir bereits auf Blatt II, Figur 2 unseres Werkes: „Die Musterzeichner des Mittelalters", in natürlicher Grösse, wenn auch in anderen Farben veranschaulicht, dessgleichen auf Seite 2 bis 5 des erklärenden Textes ausführlich besprochen. Um nicht Gesagtes zu wiederholen, fügen wir hier hinsichtlich der schönen charakteristischen Figuren nur noch Folgendes hinzu. Anastasius Bibliothecarius, der bekannte Biograph der Päpste, würde nach Analogie der Beschreibung jener Seidenstoffe, mit welchen die Päpste im VIII. und IX. Jahrhunderte verschiedene Kirchen Roms beschenkten, das vorliegende Gewebe als ein „holosericum scutellatum cum historia gryphonum" näher bezeichnet haben. Es zeigen sich nämlich in dem vorliegenden Seidenstoffe grössere Kreise — scutella, orbicula — welche wieder durch kleinere Ringe gegenseitig in Verbindung gesetzt werden. Diese Kreise sind durch die Darstellung von je zwei geflügelten Greifen ausgefüllt, welche in den gegenüberstehenden Kreisen mit den Bildern von Leoparden abwechseln. Die mittlere Vierung zwischen diesen sich gleichmässig fortsetzenden Kreisen ist jedesmal durch zwei Papageien ähnliche Vögel ausgefüllt. Die vollständige Uebereinstimmung des eben gedachten orientalischen Gewebes mit den ähnlich gearbeiteten Stoffen und ihren formverwandten eingewirkten Zeichnungen an den heute noch erhaltenen Messgewändern von Zeitgenossen Heinrich's II., nämlich an der planeta des h. Willigis, Erzbischofs von Mainz, des h. Bernward, Bischofs von Hildesheim, und des h. Meinwerk, Bischofs von Paderborn, haben uns die volle Ueberzeugung verschafft, dass ohne



Figur a.

alle Widerrede das unter Figur a. abgebildete Seidengewebe als das ursprüngliche an der Tunica Heinrich's des Heiligen zu betrachten ist.

Noch ein zweiter nicht weniger interessanter Stoff, welcher ebenfalls aus weisser Seide besteht, findet sich an der bamberger Tunica vor. Wir haben ihn unter Figur b. in natürlicher Grösse, freilich nur in einem Bruchstücke, veranschaulicht. Nach seiner Musterung zu urtheilen, würde dieses schwere Centalgewebe, der Ausdrucksweise des oben gedachten Geschichtsschreibers gemäss, als holosericum quadrapolum cum historia aquilarum zu



Figur b.

betrachten sein. Es ist nämlich dieser Seidenstoff in seiner ganzen Ausdehnung mit Quadraten gemustert, in welchen als immer wiederkehrende Motive kleinere Kreise mit den Bildern von doppelköpfigen Adlern und anderen Vögeln vorkommen. Im Hinblicke auf ähnlich gemusterte Stoffe des X. und XI. Jahrhunderts, in denen ebenfalls doppelköpfige Adler als beliebte Ornamente in meist orientalischen Geweben ersichtlich sind, tragen wir nicht das mindeste Bedenken, auch diesen interessanten Stoff den Tagen Heinrich's des Heiligen zuzuschreiben.

Aachen. Dr. Fr. Bock.

Die Ludgerikirche zu Münster.

(Fortsetzung.)

3. Die Ludgerikirche als Bauwerk.

Die beigebrachten Nachrichten über die Stiftung und Dotirung der Ludgerikirche ergaben schon beiläufig, dass der jetzige Steinbau derselben ungefähr um das Jahr 1173 begonnen und mit Sicherheit vollendet dastand [1]). Mit dieser Zeit stimmen auch die stilistischen Merkmale des Baues, und zwar auf den ersten Blick schon der Baustein.

Während nämlich ungefähr mit dem Jahre 1200 der baumberger Mergelsandstein in und um Münster wegen seiner leichten Verarbeitung und seiner trefflichen Farbe zu allen grösseren Bauwerken fast ausschliesslich gewählt ward, benutzte man früher gewöhnlich einen Localstein, der dem Bauorte eben am nächsten war, und nur irgend welche Festigkeit besass. In Münster nahm man, wie die unteren Thurmtheile der Martini- und Lambertikirche beweisen, das Material aus den nahen Brüchen bei Nienberge, also aus einem Steinlager, welches das ganze mittlere Münsterland durchzieht. Seine Farbe ist unzart, das Korn hart und roh, daher auch der ganze Bruchstein fest und dauerhaft. Eben dieses Material befindet sich in den Wandungen und den alten Gewölben der Ludgerikirche, und zwar in quadraten Werkstücken, denn den Stein zu poliren und quadriren, bemühte man sich schon in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts, also weit eher, als man auf die physikalischen Beschaffenheiten, auf ein passendes Material sein Augenmerk richtete.

Die Bauformen ihrerseits, nämlich der durchgehends herrschende Rundbogen, die Bildung der Capitäle und Gesimse weisen einstimmig die Kirche in die romanische Bauperiode, die Gewölbebildung und der Grundriss weisen sie insbesondere in eine vorgerückte Periode derselben [2]).

---

1) Die Angabe Hellweg's im Correspondenzblatt der deutsch. Gesch.- und Alterthumsvereine, 1855, III, 27, dass erst Bischof Hermann den Bau 1203 abgeschlossen, scheint auf einer Nachricht des Dom-Nekrologs zu beruhen, wonach der Bischof indess bloss in diesem Jahre starb, und die Kirche zu einem Canonicatstift erhoben hat. Conf. Wilman's Westphäl. Urkundenbuch, III, 22.

2) Wenn Lotz, Kunst-Topographie a. a. O., von romanischen Uebergangsformen spricht, so scheint er sich dabei auf Zehe's Aeusserung im deutschen Correspondenzblatt zu stützen, III, S. 27. Allein ein Theil dieser Aeusserung kann nur missverständlich in die Oeffentlichkeit gekommen sein, der nämlich, dass der Mittelthurm unten bereits auf vier spitzbogigen Gurten ruhe, während doch die letzteren reine Rundbogen ohne irgend welchen spitzen Anklang bilden. Die spitzbogigen Substructionen im Innern des Thurmes gehören dagegen, wie sich zeigen wird, wenigstens schon dem Ende des XIV. Jahrhunderts an.

Um nun ein anschauliches Bild von den Eigenthümlichkeiten des Baues zu entwerfen, haben wir denselben in seiner gegenwärtigen Gestalt und in seiner ursprünglichen Anlage zu betrachten. Zwar haben die Umgestaltungen Vieles am ursprünglichen Bau verdeckt; allein Manches ergibt sich von demselben noch durch Analogie, und über den alten Grundriss haben die Nachgrabungen in den letzten Jahrzehenden ein abschliessendes Urtheil möglich gemacht.

Gegenwärtig zeigt derselbe im Innern ein gothisches Chor mit gothischen Anbauten, ein Langhaus von drei Schiffen, dessen Seitenschiffe mit dem Mittelschiffe die halbe Breite, zwei und eine halbes Gewölbejoch und nahezu dieselbe Höhe gemein haben, endlich ein Kreuz, dessen Arme etwas länger als breit sind. Langhaus und Kreuzschiff kommen also zunächst in Betracht, das Chor und dessen Anbauten bleiben vorläufig unberücksichtigt. Das alte Chor legte sich bloss als grosse halbkreisförmige Nische vor das Langhaus, zur Seite hatten auch die östlichen Kreuzarme ihre kleineren halbrunden Apsiden, gegenwärtig sieht man in denselben nur noch abgestufte Wandnischen.

Drei Pfeilerpaare [1]) stützen im Innern die Gewölbe, breite Pilastervorlagen nehmen sowohl an den Pfeilern wie an den Wänden der Seitenschiffe die starken Längs- und Quergurten auf, schlanke Rundsäulchen mit eleganten, lichtverzierten Kelchcapitälen bekrönt, welche an den Wänden wie an den freien Pfeilern in die Ecken der Vorlagen construirt sind, entsprechen in den Kreuzarmen den Kreuzgräten, in den drei Schiffen den Kreuzrippen der Gewölbe und erleichtern für's Auge ganz wohlthätig die massigen, constructiven Bauglieder. Während nämlich die Kreuzarme und ursprünglich, wie sich zeigen wird, auch die Seitenschiffe ein bloss mit Gräten ausgebildetes Gewölbe deckte, wurden die in sich kuppelartig construirten Gewölbe des Hauptschiffes durch rundwulstige Scheinrippen in vier Theile zerlegt, und nur das Gewölbe der Vierung scheint in der Mitte über dem runden Scheinwulst von jeher als freie Kuppel emporgeragt zu haben, wogegen die stützenden vier Gewölbezwickel noch mit vier bis an den kreisrunden Wulst reichenden Scheinrippen besetzt sind. Das letzte halbquadratische Gewölbefeld des Mittelschiffes deckt ein beiderseits von Wulsten eingefasstes Tonnengewölbe; das letzte quadratische Gewölbefeld im südlichen Seitenschiffe wird wieder von einem niedriger gelagerten Kreuzgrätengewölbe eingedeckt, und war bis in unsere Tage mit einer gewölbten Empore und eigener Beleuchtung versehen. Darüber stieg ursprünglich ein südlicher Westthurm empor, dem im Norden am West-Ende ein zweiter entsprach. Das letzte Gewölbejoch des nördlichen Seitenschiffes, jetzt, wie die Seitenschiffe mit einem gothischen Kreuzgewölbe von höherer Lage als das im Süden versehen, hatte ursprünglich mit diesem unzweifelhaft dieselbe Gewölbehöhe, dieselbe Gewölbeart und dieselbe Empore. Jenem wie diesem fehlen noch jetzt in den Ecken die Rundsäulchen; dem letzten südlichen Wandpilaster entsprach, wie die Nachgrabungen ergaben, gleichfalls ein solches im Norden, die Westwand im Norden und Süden setzen sich noch jetzt durch Fugen als Thurmmauern von dem mittleren Wandstücke ab. Dass aber diese beiden Westthürme ursprünglich ausgebildet gewesen, dafür sprechen die unter dem Dache verdeckten Mauerreste und das von diesen durchbrochene Kranzgesimse der Aussenmauern. Weit über die Höhe dieser Westthürme ragte wohl der über der Vierungskuppel errichtete Hauptthurm empor, der, wie das Abschluss-Gesimse beweist, nur aus den beiden untersten, achtseitigen Stockwerken des jetzigen Thurmes bestand und, wie er unten auf vier runden Entlastungsbogen ruhte, so nach oben jedenfalls in ein rundes Pyramidendach endigte. An Stelle des letzteren ist in gothischer Zeit eine bedeutende Erhöhung des Mauerwerkes getreten. Leider vermauert ist der ehemalige Aufgang zur Kanzel, der durch einen gewölbten Gang des mittleren Hauptpfeilers in der südlichen Reihe emporführte.

Portale und Fenster sind in gothischer Zeit theils vermauert, theils erweitert und vielfach verändert. Der romanische Bau hatte aber ursprünglich nicht weniger als fünf Eingänge, zwei in den Stirnmauern der Kreuzarme, die jetzt nach aussen vermauert, innen frei und mit Beichtstühlen besetzt sind, zwei nach innen abgestufte mit Säulchen eingefasste und mit einem Tympanum geschlossene Portale gerade mitten in der Nord- und Südwand des Langhauses und ein mittels weiten Rahmens vortretendes Prachtportal im Westen zwischen den beiden Thürmchen. Das Bogenfeld des nördlichen Langhausportales ist in neuester Zeit romanisch erneuert und mit Rundstab eingefasst, das des südlichen Langhauses in gothischer Zeit mit fischblasigem Maasswerke geblendet und in neuester Zeit wieder restaurirt. Das Westportal verjüngt sich nach innen beiderseits mittels sechs Abstufungen, in welche Rundsäulchen treten, und wird von einem Tympanum bekrönt, welches die seitliche Gliederung im Rundbogen umfasst und in der Mitte ein neues Sculpturwerk ziert. An Stelle des ehemaligen Rundfensters ist in gothischer Zeit eine unförmliche noch rundbogig geschlossene Lichtöffnung mit geradem Stabwerk getreten. Die Lichtöffnun-

1) Grundriss bei Schimmel, Baudenkmäler Westfalens etc., 1823, Lieferung 1.

gen des Langhauses mündeten allemal zu zweien auf ein Gewölbequadrat des Mittelschiffes, während die Kreuzarme nur in den Stirnmauern je ein rundbogiges Fenster besassen, die in spätgothischer Zeit erweitert, mit Stabwerk besetzt und mit Fischblasen bekrönt wurden.

Ein Satteldach deckte die Kreuzarme und das Langhaus, die Seitenschiffe dagegen je ein Pultdach, welches sich an die Obermauer des Mittelschiffes legte, so dass diese, wie nach der neuesten Restauration, mit einem Kreuzgesimse zum Vorschein kam. Denn abgesehen davon, dass romanische Bauten, wie die Ludgerikirche in Billerbeck und die Stiftskirche zu Metelen dieselbe Behandlung erfahren haben, war hier noch in neuester Zeit ein Kranzgesimse an den Aussenwänden der Kreuzarme sichtbar, dort aber, wo es sich um das Mittelschiff fortsetzen wollte, abgebrochen.

Betrachten wir endlich die ornamentalen Theile, sofern sie bisher noch nicht berücksichtigt wurden, so tragen sie wesentlich zur Erleichterung und Verschönerung des an sich bloss constructiv und solide entworfenen Bauwerkes bei. Im Innern sind die Fussgesimse der Pfeiler, so wie alle Kämpfergesimse noch einfach componirt, klar und steil entworfen, die Rundsäulchen zeigen die attische Base mit dem Eckblatte, die herrschenden Kelchcapitäle theils ein vegetabiles Ornament aus grossen aufrechtstehenden Blättern, theils ein animalisches, wobei symmetrisch verbundene Thiere und Ungethüme in die Augen fallen, theils andere Muster in Geflechten, wie sie bekanntlich gern den damals weit verbreiteten Teppich-Ornamenten abgeschaut und auf den Stein übertragen wurden [1]). Aeusserlich waren die Wände, Portale und Fenster möglichst einfach angelegt, und nur einige besondere Theile durch eine reichere Zier ausgezeichnet. Die Bogenfelder des Nord- und Südportals, die reiche Ausstattung des Westportals haben wir schon oben besprochen, es erübrigt noch, die ornamentale Ausstattung der Gesimse, der Stirnmauern der Kreuzflügel und des Thurmes zu erwähnen. Den Giebel des südlichen Kreuzarmes beleben Nischen, unten zu drei darüber einfach geordnet, den des nördlichen ein Rundfenster. Der Rahmen des letzteren war, nach den noch sichtbaren Resten zu schliessen, eben so wie das Kreuzgesimse der Seitenwände von einem Blättermuster eingefasst, dessen rohe Form vielleicht durch die Härte des Steines zu entschuldigen ist.

Ein ähnliches Blätterband schneidet äusserlich an den Stirnwänden den Giebel vom unteren Mauerwerke, springt an der Westwand winkelig über eine Arkadenzier und begleitet dort auch die Schenkel des Giebels als Abdeckungsgesimse. Die beiden Geschosse des Thurmes beleben zwei- und dreitheilige Fenster und Blenden. Wie Rundsäulchen diese Theilung bewirken, so wird diese oben wieder durch ein gemeinsames, von einem Rundstabe umfasstes Bogenfeld geeint. Das Abschlussgesimse besteht unten aus einem Rundbogen, darüber aus einem Zickfries und schliesst mit einem Blättermuster, das dem Kreuzgesimse der Wände entspricht.

Wenngleich die ornamentalen Theile in ihren Gliederungen oder Mustern nur mässig und einfach entworfen sind, so bildet doch die Kirche im Innern und besonders im Aeusseren einen reichen Bau, die verschiedenen Linien, die Abstufungen des Daches, die verschiedenen Formen der Fenster, die drei Thürme, der hohe Thurm im Osten, die beiden kleineren im Westen, mit ihrem malerischen Eindrucke erinnern an die gleichzeitigen Bauten des Rheines, mit denen unsere Kirche noch die schlichte, man möchte sagen, die versteckte Anlage der Thüren und Seitenportale gemein hat. Der Baumeister hat mehr construirt als decorirt, und gerade in den grossartigen, mannigfaltigen Constructionen dem Malerischen und Beweglichen Rechnung getragen. Das ist fürwahr das Geheimniss der Baukunst, das sich stets reichlicher lohnt, als wenn in äusseren Zuthaten und Kleinigkeiten die Abwechslung gesucht wird.

Auch der Meister der Ludgerikirche hat in seinem Werke ein sehr fruchtbares Element für die Nachwelt hinterlassen; er hat jedenfalls in demselben den ersten Schritt zum System der Hallenkirchen gethan, ein System, das in Westfalen entwickelt wurde und von dort aus in gothischer Zeit die Bauwerke des übrigen Deutschlands immer mehr beherrschte. [1])

Ist denn bereits die Ludgerikirche in ihrer älteren Anlage wirklich eine Hallenkirche? Und wenn sie eine Hallenkirche oder der Anfang derselben wäre, birgt sie dann die Elemente der später ausgebildeten Hallenform? Und wenn sie diese besitzen sollte, gibt es dann keine früheren oder gleichzeitigen Bauten, die mehr Anspruch auf das Vorbild des entwickelten Hallensystems haben? Diese weitgehenden Fragen mit historischen Specialfällen ausreichend zu beantworten, erfordert allerdings einen Raum, der den Umfang einer Monographie überschreitet. Indem wir die Beweise also auf eine andere Arbeit verschieben, wollen wir die Beantwortung vorläufig und möglichst kurz geben, um das System, welches die Ludgerikirche in der westfälischen und gesammten Baugeschichte einnimmt, feststellen zu können.

---

1) Vgl. Springer: Ikonographische Studien, Wien 1856.

1) Vgl. Lübke's Mittelalterliche Kunst in Westfalen, 1853, Seite 33.

Die Ludgerikirche ist ihrer ursprünglichen Anlage nach halb Basilika halb Hallenkirche. Basilikal ist noch, um von der Anlage der Thürme und Apsiden ganz abzusehen, das vortretende Kreuzschiff, ferner die Gewölbestützung der Seitenschiffe und einiger Maassen auch die Beleuchtung derselben. Statt der langen Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen herrschten ursprünglich offenbar jedesmal zwei quadrate Gewölbe, die nach innen zu auf ein zwischen die Hauptpfeiler gesetztes Rundsäulchen, nach aussen auf Wandpilastern ruhten, so dass statt der gegenwärtigen Gleichzahl der Gewölbe in allen drei Schiffen, ursprünglich neben ein Hauptquadrat im Mittelschiffe, zwei Gewölbequadrate in den Seitenschiffen traten. Die Wandpilaster sind noch jetzt erhalten, die Fundamente der Mittelsäulchen wurden bei den neuesten Nachgrabungen blossgelegt. Dass ausserdem die Gewölbe in damaliger Zeit nicht über zwei Quadrate ausgedehnt und mit gothischen Kreuzrippen versehen wurden, ist eine Thatsache, welche für eine ganz andere Gewölbebildung, jedenfalls mit Kreuzgräten und für eine ganz andere Stützung, nämlich mittels besonderer Rundsäulchen spricht. Auch die jetzige Beleuchtung des Langhauses kann nicht die anfängliche sein. Denn abgesehen von den langen Rundfenstern, die erst in späterer Zeit so tief hinabgezogen sind, hat jetzt jedes Gewölbejoch zwei Fenster, die indess nicht der damaligen Zeit entsprechend, zu zweien neben einander gesetzt sind, sondern äusserlich in regelmässigen Zwischenräumen folgen. Dazu kommt, dass jede Beleuchtung bis in neuerer Zeit eine Anordnung hatte, die von der jetzigen ganz verschieden ist. Sie wurde nämlich unten von einer Reihe Rundfenster, darüber von einer Reihe kleiner rundbogig geschlossener Lichter bewirkt, von denen späterhin jedes Glied durch Entfernung des Mittelstückes in die jetzigen unerklärlich langen Fenster vereint wurde. Diese Rundfenster unten erinnern nun aber noch zu deutlich an die Beleuchtung der Nebenschiffe, wie gegentheils jedesmal die längeren Lichtöffnungen darüber an die Fenster der Oberwand einer ausgebildeten Basilika. Die regelmässige Anlage der Lichtöffnungen erklärt sich endlich nur dann am deutlichsten, wenn man annimmt, dass die einzelnen Glieder des Systems allemal einem Gewölbejoche der Seitenschiffe entsprechen.

Hiernach haben wir in der ursprünglichen Anlage der Ludgerikirche wirkliche und anklingende Elemente der Basilika vorgefunden, die theils noch vorhanden, theils durch spätere Veränderungen verwischt sind.

Eben so deutlich und in constructiver Beziehung eben so wichtig, ist das hallenartige Element, welches die Ludgerikirche neben dem basilikalen besass. Es sind nämlich schon die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt; denn obgleich die Schlusssteine der Gewölbe in den Seitenschiffen niedriger liegen als im Hauptschiffe, so haben doch die Gewölbe-Anfänge in allen drei Schiffen dieselbe Kämpferhöhe, und nur der Umstand, dass die rundbogigen Gewölbegurten der Seitenschiffe sich nicht stelzen lassen, wie die Rippen der gothischen Zeit, veranlasst, da sie über einer halb so langen Linie als die des Mittelschiffes errichtet sind, ihre niedrigere Lage.

Zur Ausbildung einer Hallenkirche war also der wichtigste Schritt gethan. Inmitten vieler basilikalen Elemente vollzieht die Ludgerikirche schon die gleichmässige Erhöhung aller drei Schiffe, und, um das letzte Haupt-Element der Basilika zu überwinden, nämlich das Kreuzschiff wegzuschaffen, die neben der Vierung liegenden Gewölbetheile in die Seitenschiffe hereinzuziehen und eine Gleichmässigkeit der Gewölbe und Gewölbestützen für alle drei Schiffe anzustreben — dazu bedürfte es jetzt nicht mehr weitgreifender Experimente.

Es wird sich schwerlich ein Bau nachweisen lassen, in welchem die Elemente der Hallenkirche noch *so dicht* mit denen der Basilika gemischt sind, eben so schwerlich dürfte sich eine romanische Kirche, welche *wirklich* hallenartige Elemente neben basilikalen enthält, so sicher datiren und so tief in das XII. Jahrhundert zurückführen lassen, als die Ludgerikirche in Münster. Und wenn auch jene Kirchen im Sauerlande, welche man gleichfalls als Anfänge der Hallenkirchen ansieht [1]), wirklich bis auf das Jahr 1173 zurückreichten, so haben sie schwerlich in ihrer ärmlichen Structur oder in ihrer entrückten Lage einigen Reiz zur Nachahmung auf die Bauliebe der Zeit auszuüben vermocht, noch auch wirklich fruchtbare Elemente für die Ausbildung des späteren Hallensystems aufzuweisen. Entweder erweiterten sie die Seitenschiffe beträchtlich über die halbe Weite des Mittelschiffes, oder sie deckten dieselben mit Gewölbearten [2]), die nie ins System der Hallenkirchen übergegangen sind. Sie *können* in der baugeschichtlichen Entwicklung entweder nur als Experimente gelten, deren die Uebergangszeit ja viele machte, oder als Formen, welche die Armuth und die Unkenntniss im Bauen mit sich brachte. Ausserdem vollzogen sich die hallenartigen Anklänge der übrigen Bauten fast ausnahmslos bereits mit Hülfe des Spitzbogens [3]), daher sie dann wenigstens bereits dem XIII. Jahrhunderte angehören.

Dagegen reicht die Anlage der Ludgerikirche *zeitlich*

---

1) Lübke a. a. O. S. 35, 165.
2) Lübke a. a. O. S. 35, 165.
3) Lübke a. a. O. S. 145.

noch tief ins XII. Jahrhundert, stilistisch noch tief in die romanische Formengebung zurück. Ihre Seitenschiffe halten die halbe Breite des Hauptschiffes — eine Anlage, der sowohl die Basiliken wie die Hallenkirchen der besten gothischen Zeit folgen. Als Kirche einer bischöflichen Residenz und der mächtigsten Stadt Westfalens konnte sie auch weithin auf das Land und die bald sich bildenden Städte einwirken und namentlich im Münsterlande musste dieser alte Bau mit der glücklichen Neuerung, das complicirte System der Basilika vereinfacht zu haben, einen um so mächtigeren Einfluss üben, als er auf den Namen des münsterländischen Apostels, des h. Ludgerus, erbaut war. Das mag der Grund sein, warum hier auch gerade in der Uebergangszeit mehr oder weniger entwickelte Hallenbauten entstanden, wie jene zu Osterwiek, Leyden, Billerbeck, Ennigerloh und Albersloh, die sich überdies zum grössten Theile eines ausnehmenden, constructiven und ornamentalen Reichthums erfreuen.

(Schluss folgt.)

Bericht über die Thätigkeit des engeren Ausschusses des Linzer Diöcesan-Kunstvereines.

Der jährliche Bericht, welcher dem Ausschusse des christlichen Kunstvereines obliegt, soll einerseits den Mitgliedern und Wohlthätern des Vereines über die Verwendung ihrer frommen Spenden Rechenschaft und den Gefühlen des Dankes für dieselben Ausdruck geben, andererseits aber möchte er als lauter Hülferuf zu einem jeden christlichen Herzen dringen, um dem erhabensten Mittelpuncte der Religion, dem allezeit gegenwärtigen Versöhnungsopfer wahre Opfer der Gegenliebe beharrlich, immer reichlicher und aus weiteren Kreisen zuzuführen.

Wir leben in einer Zeit, wo der Materialismus entsetzlich drückend auf die christliche Kunst einwirkt, wo der Geist der falschen Aufklärung den Sturz der Altäre geschworen und die Kunst und das Kunsthandwerk wieder den Götzen des Alltagslebens dienstbar zu machen beabsichtigt; wir leben aber hinwieder in einer Zeit, wo neben der trüben Flamme der Sittenlosigkeit noch das helle Licht des Glaubens brennt; in einem Lande, wo unter einem grossen Theile des Volkes noch lebendiger Kunstsinn, wurzelnd in angestammt gläubig frommer Gesinnung, herrscht; unter einem Volke, das noch staunenswerthen Eifer für die Verschönerung der Kirchen kundgibt, das noch was Anderes kennt und achtet als Fabriken, noch an Höheres glaubt als an Maschinen, und noch nach Edlerem trachtet, als nach Befriedigung sinnlicher Begierden; ja der grössere Theil unseres Volkes hat noch ein Bedürfniss, eine Freude und ein Verlangen nach der Zierde des Hauses Gottes, und bethätigt dieses auch durch eine seinen Verhältnissen angemessene Opferwilligkeit; es besitzt somit einen lebendigen und wahren christlichen Kunstsinn; es liebt die Kunst nicht um der Kunst willen, sondern der Sache wegen, die ihm heilig ist und die ihm über Alles geht; im Volke ist gesunder Kern, nur die Schale ist hier und da nicht rein, die Geschmacksrichtung haftet noch fest an den Traditionen der Zopfzeit. Gelingt es nun einmal, durch Belehrung in Wort und Schrift, durch Vorführung mustergültiger Arbeiten in allen Zweigen der christlichen Kunst das Volk und seine Lehrer in den alten, einfachen, so würdigen und feierlichen Kirchenstil wieder einzuführen und es von der Bedeutsamkeit der christlichen Kunst zu überzeugen, dann wird die Wiederkehr zum christlichen Alterthum mit entsprechender, ja auffallender Raschheit erfolgen; und dieses Gelingen hat sich der Diöcesan-Kunstverein zur Aufgabe gestellt. Das Werk ist begonnen und auf der betretenen Bahn muthig fortzuschreiten, wird das stete Bestreben des engeren Ausschusses bleiben.

Mögen die verehrten Mitglieder und Gönner unseres Vereines hierin und in dem nun folgenden Berichte unserer Thätigkeit den Lohn für ihre Spenden und die Rechtfertigung unserer Bitte um ferneres Wohlwollen und milde Beiträge finden!

Hatten wir im verflossenen Vereinsjahre ob der schweren Folgen des unglücklichen Krieges, der nicht nur auf Industrie und Agricultur, sondern auch auf die Kunst lähmend wirkte, gerade nichts Grossartiges zu berichten, so hoffen wir, dass der heurige Bericht sich günstiger gestalte.

Die Sitzungsprotocolle liefern einige sehr erfreuliche Daten der Wirksamkeit des Ausschusses, der Zweck des Vereines wurde stets vor Augen gehalten, die Aufgaben, so viel es ging, zu lösen gesucht.

Voran stellen wir die Paramentik, nicht als ob sie der wichtigste Kunstzweig wäre, sondern weil dieses Feld die schönsten Früchte trug. Wir haben schon im vorigen Jahre berichtet, dass durch den Kunstverein ein Institut gegründet wurde, welches sich unter der Leitung des engeren Ausschusses die Herstellung würdiger Paramente zur Aufgabe gestellt hat. Je mehr allenthalben der Eifer für den Schmuck des Hauses Gottes wächst, je mehr das Verständniss dessen, was der Kirche ziemt, sich ausbreitet und befestigt, desto dringender wurde die Nothwendigkeit

gefühlt, auch in Herstellung der zum Gottesdienste erforderlichen heiligen Kleider, des Leinenzeuges und dergleichen in Stoff, Form und Zier wieder zum Besseren, zum wahrhaft Kirchlichen umzukehren. Die Paramenten-Anstalt ist nun im besten Gange. Geräuschlos und still wohl, aber mit sicherem Tacte wandelt sie ihre Bahn und hat sich auch schon bei einem grossen Theile des hochwürdigen Clerus accreditirt. Es war auch nicht anders zu erwarten. „Alles für Gott" ist ihr Grundsatz, die kirchlichen Vorschriften ihr Geleitschein, die genaueste Beobachtung derselben ihre Aufgabe. Daher kann sie nur in Stoff und Form Solides und echt Kirchliches, und weil ihr Speculation und Schwindel fern, auch möglichst Billiges liefern. Bereits hat sie ihre Kunstfertigkeit in jedem erdenklichen Fach der Paramentik versucht und grossentheils mit sehr gutem Erfolge. In Mosaik gestickte Fahnen, im Plattstich und reicher Goldstickerei gefertigte Velen, tamburirte Verzierungen für Leinenparamente und mehrere Gegenstände in Straminstickerei wurden mit Beifall aufgenommen, und die Pluvialien und Messgewänder beurkunden der Anstalt richtiges Verständniss der kirchlichen Vorschriften für Form und Maass.

Für Belehrung in Schrift und Wort wurde auch im verflossenen Jahre wieder durch die monatliche Herausgabe des Vereins-Organs „Christliche Kunstblätter" und durch Vorträge über christliche Kunst im bischöflichen Priesterseminar, gehalten vom hochw. Herrn Professor Angermayr, gesorgt.

Die Vereins-Bibliothek wurde mit Kunstwerken von grosser Bedeutung, darunter mit dem „Roma sotteranea" von Rossi und der „Ornamentik des Mittelalters von Heideloff" vermehrt.

Zur Hebung der echten Kirchenmusik wurden mehrere Beschlüsse gefasst. Der bei der letzten General-Versammlung vom Herrn Jordan Habert gestellte Antrag wurde von der Section für Musik einer eingehenden Berathung unterzogen, und man einigte sich über folgende Puncte, auf deren Durchführung der Kunstverein vor der Hand sein Augenmerk richten wird:

1) dass die sogenannte Intrada als das unkirchlichste Musikstück von den Kirchenchören beseitigt werde;

2) dass entschieden unkirchliche Machwerke mit oder ohne Instrumentalbegleitung entfernt werden;

3) dass die Anschaffung guter Musicalien aus dem Kirchenvermögen bewilligt und jene bei den betreffenden Kirchen erhalten werden;

4) dass der Zusammenhang der Kirchenmusik mit der Liturgie wieder beachtet und nicht willkürlich Gradualien und Offertorien aufgeführt werden, die mit dem Feste in keiner Verbindung stehen; und dass endlich

5) der Kunstverein bereit sei, dreistimmige, contrapunctisch gearbeitete Compositionen mit blosser Orgelbegleitung, wenn solche eingesendet und nach dem Urtheile eines Preisgerichtes für tauglich gehalten werden, anzunehmen und nach Verhältniss zu honoriren.

In Betreff einiger dieser Puncte wurde eine eigene Bittschrift an das hochw. Ordinariat votirt.

Ferner wurde beschlossen, sobald es die Umstände gestatten, zur Hebung der Kirchenmusik ein grosses kirchlich historisches Concert zu veranstalten, bestehend aus drei Abtheilungen: I. Abth. der gregorianische Choral; II. Abth. der polyphone Gesang; III. Abth. die neuere Kirchenmusik.

Für Erforschung, Beschreibung und Abbildung vorhandener kirchlicher Kunstwerke ist im verflossenen Jahre das Meiste geschehen. Der hochw. Herr P. Florian Wimmer hat allein schon 165 Kirchen beschrieben, eben so haben sechs Priester Beschreibungen von Kirchen mit Abbildungen ausgestattet eingesendet.

Der engere Ausschuss wurde auch vielseitig in die Lage versetzt, Gutachten über Neubauten, Restaurations- und Altarpläne, so wie über jeden anderen Zweig der christlichen Kunst abzugeben.

Dies der kurze Bericht der Thätigkeit des engeren Ausschusses. Mögen daraus die verehrten Mitglieder die Ueberzeugung schöpfen, dass der Kunstverein nicht umsonst existirt hat und dass wenigstens die meisten Mitglieder des engeren Ausschusses ihr Möglichstes zur Hebung der christlichen Kunst gethan haben und dass manches Samenkorn gestreut wurde, das eine spätere Zeit erst zur Reife bringen wird. Wenn wir die Zeit, seit welcher der Kunstverein besteht, überblicken, wenn wir einen Blick in die Paramentenkästen der Sacristeien und in die Rechnungen der Heiligenpfleger werfen, so finden wir, dass in den letzten zwölf Jahren in unserer Diöcese mehr neue Altäre aufgestellt worden sind, als in den vorausgegangenen 80 Jahren, der ungemein vielen neuen Messgewänder, Pluvialien, ganzen Ornate, Fahnen und dergleichen gar nicht zu erwähnen, die in unseren Tagen allüberall beigeschafft wurden. Aber so sehr dieser Eifer zu loben, so dürfen wir nicht verschweigen, dass das wirklich Geleistete mit ihm noch nicht ganz im rechten Verhältnisse steht, und es ist vielleicht nicht unnütz, noch einige Gründe dieser unangenehmen Erscheinung zu besprechen.

1. Der erste Hauptgrund, glaube ich, besteht darin, dass in gar vielen Fällen der Ausschuss des Kunstvereins bei Reparaturen, Anschaffung von Paramenten, Bestellung von Altären, Kanzeln, Beichtstühlen, Statuen, Altarbildern und dergleichen durchaus nicht um Beirath und Gutachten angegangen wird, und manche Geistliche hierin noch

immer nach eigenem Ermessen verfahren, ganz nach eigenem Gutdünken Künstler und Pfuscher wählen und mit Aufträgen bedenken. Eigentlich noch verletzender ist die Praxis Einiger, zuerst ganz auf eigene Faust zu handeln und dann, wenn das Bestellte fertig ist, dem Ausschusse zuzumuthen, dass er es billige und lobe, sogar in öffentlichen Blättern anpreise, wenn es auch noch so gering und mittelmässig ausgefallen ist, oder sonst zum Ganzen nicht passt.

2. Wenn aber auch der Ausschuss des Kunstvereins zu Rathe gezogen wird, so ist selbst dies manchmal erfolglos. Es kam schon öfters vor, dass der bestgemeinte Rath nicht gehört wurde, wenn er einem vorgelegten Plane die Zustimmung versagte. Trotz des abmahnenden Gutachtens wurde das misslungene Project dennoch ausgeführt und dabei des nach bestem Wissen rathenden Kunstvereines in herber Weise gedacht. Meist soll die Sache zu grosse Eile haben, der Altar müsse bis zum nächsten Feste aufgestellt sein, darum habe man nicht mehr Zeit, eine neue Zeichnung fertigen zu lassen und dergleichen. Manchmal wird auch der Rath des Kunstvereines darum nicht beachtet, weil unvorsichtiger Weise mit dem Quasi-Künstler bereits ein Vertrag geschlossen ist, oder weil man glaubt, aus Rücksichten auf Familien, Verwandtschaften und dergleichen, den, wenngleich minder tüchtigen oder ganz untüchtigen Künstler oder Handwerker nicht umgeben zu können.

3. Die dem Kunstvereins-Ausschusse zur Begutachtung eingesandten Zeichnungen sind öfter der Art, dass sie nur im Allgemeinen gothische Formen andeuten, ohne Detailrisse irgend einer Art, so dass es dem ausführenden Handwerker völlig überlassen bleibt, wie gut oder wie schlecht er dieser Zeichnung gemäss den Altar oder die Kanzel u. s. w. wirklich construire. Durch solche unvollständige Zeichnungen ist in unseren Tagen eine Scheingothik entstanden, ein schlechter Zopf ganz eigener Art. Man schneidet aus zwei Brettern gothische Bogen, ohne alle Profilirung, steckt ein paar Stangen mit etwelchen Knöpfen als Fialen auf, und der gothische Altar ist fertig. Was ihm an wahrer Schönheit mangelt, muss reiche Vergoldung und glänzende Lasurfarbe ersetzen, aber bald wird unter diesem Herrlichkeitsfirniss der tannenhölzerne Bettelsack wieder herausschauen und das öffentliche Urtheil diesen neuen Zopf noch herber richten als den alten. Und doch wollen alle diese neuen „Kunstwerke" im „reinen gothischen Stile" gehalten sein, und auch in gedruckten Anzeigen wird uns solches kräftigst versichert. Damit kommen wir

4. auf den vierten Punct, über den wir Klage erheben müssen. Ist für eine Kirche irgend etwas Neues beigeschafft worden, so ist gar bald Jemand bei der Hand, in einem öffentlichen Blatte das neue Kunstwerk über alle Maassen zu loben, und den Verfertiger als zweiten Apelles oder Michel Angelo überall zu empfehlen. Auch dies geschieht ohne Einvernehmen mit dem Ausschusse des Kunstvereines; es ist aber klar, wie schädlich es werden kann, wenn auf solche Weise untaugliche Subjecte gepriesen und in Folge davon mit Aufträgen beehrt werden. Man sollte aber doch meinen, es wäre gewiss nicht unbillig, vor Veröffentlichung solcher Empfehlungen mit dem Ausschusse des christlichen Kunstvereines ins Einvernehmen zu treten. Ein Künstler oder Handwerker mag sich in öffentlichen Annoncen selbst empfehlen, so oft er will, oder durch Freunde empfehlen lassen, das ist lange nicht so gefährlich und wirksam, als wenn der Pfarrer oder gar das Pfarrhaus, für dessen Kirche er arbeitete, ihm ein öffentliches testimonium excellentiae oder litteras commendatitias aufstellt. Es kam schon vor, dass der Kunstverein das gerade Gegentheil solcher Empfehlungen hätte veröffentlichen sollen und es wohl auch gethan hätte, wenn solches Verfahren, obwohl vollständig gerechtfertigt, nicht gar zu odios wäre.

5. Nicht verschweigen können wir endlich einen Missstand, der von grossem Belange ist. Unser Verein zählt viele Künstler, Maler, Architekten, Bildhauer u. s. w. unter seinen Mitgliedern, und wir haben dieses vom Anfange an als eine besonders günstige Erscheinung begrüsst, dem guten Willen des Einen muss die Kunstfertigkeit der Anderen unterstützend zur Seite stehen. In der That haben auch mehrere dieser Künstler die Interessen unseres Vereines bedeutend gefördert und ihre Kunst und ihr Talent aufopferungsvoll für denselben in Anwendung gebracht. Je mehr wir aber den Nutzen hiervon erkennen und würdigen, desto mehr müssen wir bedauern, dass Andere bis jetzt nicht Musse und Zeit finden konnten, in ähnlicher Weise sich für unseren Vereinszweck zu betheiligen. Wollen wir hoffen, dass sie im Vereinsjahre 1867—1868 nachholen, was in den verflossenen Jahren hierin gemangelt hat.

In der Eintracht liegt die Kraft, im wechselseitigen Zusammenwirken der Erfolg und unsere Zukunft. Der Boden ist gelockert. Mögen die verehrten Mitglieder reichlich Samen liefern, der Ausschuss wird begiessen und Gott das Gedeihen geben.

Linz (Oesterreich). K. K.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. In dem Buche „Die römische Wasserleitung aus der Eifel nach Köln“ (Bonn 1867) behandelt L. A. Eick seinen Gegenstand mit grosser Liebe und Genauigkeit und bringt dazu theils eigene Untersuchungen an Ort und Stelle, theils kritisch geläuterte Quellenstudien mit. Nach Mittheilung der ältesten Nachrichten über den Canal wird der Ursprung und Lauf desselben einer detaillirten Beschreibung unterzogen; sodann werden Material, Bauart und Grössenverhältnisse, ferner die Bestimmung und das wahrscheinliche Alter, dann die Sinterbildung und zuletzt die Fallverhältnisse und Längenmaasse der Wasserleitung erörtert.

Was die Bauart betrifft, so gehört dieser Canal zu den gemauerten Wasserleitungen und bestehen Anfang und Ende desselben in den Seitenwänden ganz aus Gusswerk, der mittlere Theil (von Eisenfey bis Belgika) aber ist aus schönem Grauwackenschiefer aufgeführt. Dagegen ist die Sohle allerorts aus Guss dargestellt, die Wölbung überall gemauert. Der Guss besteht aus wasserdichtem Mörtel, mit kleinen Quarzgeschieben und zerschlagenen Kalksteinen vermengt, und ist diese Gusslage nun noch mit einem röthlichen aus fein gestossenen Ziegelsteinen und Trass bestehenden Ueberzuge bekleidet, welcher eine Dicke von 2—3 Linien hat.

Beim Ursprunge des Canals misst die Lichtung 20 Zoll, die Höhe der Seitenwände von der Sohle bis zum Anfange der Wölbung 26 Zoll, die Höhe der Wölbung selbst 8 Zoll. Das Maximum der Grössenverhältnisse tritt bei Burgfei ein, und zwar hat daselbst die Lichtung 30 Zoll, die Höhe der Seitenmauern 38 Zoll, die Höhe des Gewölbes 17 Zoll, daher die ganze Höhe von der Sohle bis zur Wölbung 55 Zoll. Das Gewölbe selbst ist im halben Zirkel geschlagen und zeigt sich die Stärke der Seitenmauern mit 18 Zoll, die Dicke des Gewölbes mit 12 Zoll.

Den Beginn des Baues des Eifelcanales schreibt der Verfasser dem Kaiser Trajan zu, welcher in Köln den Purpur erhielt, die Vollendung desselben dem Kaiser Hadrian, der, wie bekannt, eine ausserordentliche Menge von Wasserleitungen erbaute. Eine Bestärkung in dieser Behauptung findet der Verfasser in den volksthümlichen Ausdrücken „Ader, Aderich, Adersgraven“, womit dieser Canal bezeichnet wird. Die gerade Wegeslänge von den Quellen bis zu seinem Bestimmungsorte beträgt 12, die ganze Strecke aber, welche mit Einschluss der vielen Biegungen durchlaufen wird, 17 Meilen, bei welcher Angabe der Verfasser sein Staunen ausspricht, dass ungeachtet der damaligen unvollkommenen Mess-Instrumente diese Wasserleitung mit kunstgerechtem und regelmässigem Gefälle vier grössere Bäche in den Tiefpuncten der Thäler durchschneidet, vier Scheiderücken übersteigt und ausserdem unter acht kleinen Bächen durchgeführt wird.

L. Sch.

Goslar. Das Kaiserhaus zu Goslar wurde bekanntlich von der Stadt dem Könige Georg zum Geschenke gemacht, und die von ihm angeordnete gründliche Restauration des Gebäudes ist von der preussischen Regierung aufgenommen und fortgesetzt worden. Die Untersuchungen von Kunst- und Bauverständigen haben es ausser Zweifel gestellt, dass der vom Kaiser Heinrich III. um 1059 unternommene Bau im grossen Ganzen in dem gegenwärtig vorhandenen Gebäude ziemlich vollständig erhalten, und dass der nunmehr wieder freigelegte grosse Saal die im XI. und XII. Jahrhunderte in Goslar abgehaltenen Reichsversammlungen in sich hat tagen sehen. Auch die frühere kaiserliche Hauscapelle ist wieder aufgefunden in dem unter dem Namen „Gefängnissthurm“ als Haftlocal benutzten Gebäude.

Berlin. Das deutsche Gewerbemuseum in Berlin hat seinen Unterrichtsplan für das I. Quartal 1868 veröffentlicht. Es sind sieben Classen eingerichtet: 1) Elementarzeichnen, 2) Ornamentzeichnen, 3) gebundenes Zeichnen für Maschinenbauer und Bauhandwerker, 4) Figurenzeichnen, verbunden mit Vorträgen über Anatomie und Proportionslehre, 5) Decoratives Malen für Decorations- und Stubenmaler, 6) Modelliren in Thon und Wachs, 7) Compositionsclasse (Entwerfen und Ausführen kunstgewerblicher Modelle, Muster und Zeichnungen). Ausserdem werden Vorlesungen abgehalten über folgende Gegenstände: 1) chemische Technologie, 2) Farbenlehre mit Rücksicht auf die Gewerbe, 3) Geschichte des Kunstgewerbes. Der Unterricht beginnt am 12. Januar. Eine Schülerinnen-Abtheilung wird später eröffnet werden; zu den Vorlesungen haben Damen auch jetzt schon Zutritt.

Berlin. Das berliner Museum hat in Folge einer „gründlichen“ Restauration eines seiner werthvollsten Gemälde eingebüsst. Die berühmte, auf einem Thronhimmel sitzende und von Heiligen umgebene Madonna von Andrea del Sarto, welche seit dem Jahre 1836 im Besitze des berliner Museums war, ist nämlich ein Opfer des Unverstandes geworden. Nichts mehr als die Composition ist von dem Meisterwerke übrig geblieben. Eine schreiende Buntheit ist an Stelle der goldigen Harmonie getreten, widerwärtige, violette Töne sind hineingebracht, der Hintergrund ist kaltgrau geworden und fällt aus dem Bilde heraus. Und nicht nur coloristische Haltung, auch die Modellirung ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Selbst der herrliche Ausdruck der Köpfe ist vernichtet, wenig mehr ist von der ernsten Würde der männlichen Charaktere, von der glühenden Extase der Frauenköpfe vorhanden, die schönen Gesichter der Madonna und der h. Katharina sind in Fratzen verkehrt. Man dürfte eine solche Ruine kaum noch in den öffentlichen Galerieräumen

hangen lassen, wenn man das Andenken des Meisters ehren wollte. Nur vollständiger Mangel an Sachkenntniss bei denen, welche jene Restauration anordneten, wie bei denjenigen, welche sie ausführten, erklärt diese Versündigung gegen die Kunst wie gegen die ganze gebildete Welt.

In Bezug auf diese Verunstaltung der berühmten Madonna veröffentlicht Professor G. F. Waagen in berliner Blättern folgende Erklärung, welche namentlich für Kunstfreunde von Interesse sein wird. „Da mir, als Director der Bildergalerie des k. Museums, im hiesigen kunstliebenden Publicum mit Recht die Verantwortung wegen der Restauration des berühmten Altargemäldes des Andrea del Sarto in jener Galerie aufgebürdet wird, und die Entrüstung darüber stets im Wachsen ist, sehe ich mich zu der Erklärung genöthigt, dass diese Restauration während meiner Abwesenheit auf einer officiellen Reise nach Paris und, wie schon in anderen ähnlichen Fällen, ohne mein Wissen und ganz gegen meinen Willen gemacht worden ist. G. F. Waagen."

Halle. Hier wurde im verflossenen Vierteljahre von einer Anzahl hiesiger und auswärtiger Gelehrten ein Cyklus von kunstwissenschaftlichen Vorträgen gehalten, deren Erträgniss den Kunstsammlungen der Universität zu Gute kommen soll. Das Unternehmen war vom besten Erfolge gekrönt: Kupferstichsammlung und Antikencabinet werden dadurch etwa je 200 Thaler Zuschuss erhalten. Die Reihe der Vorlesungen war folgende: Professor Conze (2 Vorlesungen) über die Akropolis von Athen und über den belvederischen Apoll; Professor Ulrici (2 Vorlesungen) über S. Paolo vor den Mauern Roms und über den Dom zu Köln und die Peterskirche; Dr. v. Zahn (1 Vorlesung) über die älteren Wandgemälde der sixtinischen Capelle; Dr. Droysen (1 Vorlesung) über Raffael; Professor Nasemann (1 Vorlesung) über Adrian van Ostade.



Literatur.

Allerlei aus dem Kunstgebiete von Dr. Aug. Reichensperger.

(Brixen, Weger, 1867.)

Mögen Literatur-Zeitungen und manche andere gleichgesinnte Leute urtheilen, wie ihnen beliebt, wir halten uns dennoch verpflichtet, auch auf diese neueste Broschüre des rühmlichst bekannten Verfassers aufmerksam zu machen und selbe zu empfehlen. Daraus erhellt wiederum handgreiflich, wie gerade dieser Mann so recht geeignet ist, auf die ästhetische Wiedergeburt unserer Zeit durch die Wissenschaft mit Erfolg zu wirken.

Wenn uns fremde Mittheilungen und die eigene Erfahrung nicht gänzlich täuschen, so muss noch gewaltig viel sich ändern, bevor die Uebung der Kunst wieder in jenem Geleise sich fortbewegt, aus welchem „die Renaissance, der Zopf und Afterclassicismus" dieselbe herausgeschoben haben. Vor Allem gilt es, das Interesse für das Rechte zu erwecken und die Verirrungen zu brandmarken oder doch zu kennzeichnen. Dazu aber sind langathmige Bücher wenig geeignet, und ist überdies daran kein Mangel; es muss vielmehr mit allen Waffen gekämpft und unaufhörlich auf die faulen, krankhaften Flecke hingewiesen, Sporn und Peitsche gebraucht, überhaupt mehr auf das Thun und Lassen als auf das Wissen hingewirkt werden. In diesem Sinne hat der Verfasser des „Allerlei" seit seiner vieljährigen Kunstschriftstellerei die Aufgabe sich gestellt und anerkannter Maassen nicht ohne grossen praktischen Erfolg für das Leben, worauf es ja hauptsächlich ankommt, dieselbe gelöst. Sein ganzes Auftreten beweist, dass es ihn nach dem Rufe eines einfachen Kunstgelehrten nie gelüstet; es scheint ihm auch nicht im mindesten darauf anzukommen, ob das, was er schreibt, neu und geistreich befunden wird, aber darum ist es ihm zu thun, ob etwas Gutes daraus erwächst, oder etwas Schlechtes verhindert wird. Für die Studierzimmer und Bibliotheken sind schon mehr als zuviel Schreibfedern thätig. Vor Allem handelt es sich aber, dass das gute Alte wieder zu neuem Leben erweckt werde. Dr. A. Reichensperger wählt gern die so sehr praktische, aphoristische Behandlung der ihn interessirenden Stoffe, und daher begegnen wir stets dem dankbaren Bestreben der Herausschälung des Kerns der Dinge und finden alles Ueberflüssige und Breite möglichst fern gehalten.

So zeigt sich auch vorliegende, prachtvoll ausgestattete Schrift, und die anscheinend aufs Geradewohl umhergestreuten Saatkörner werden bei dem aufmerksamen und gerecht urtheilenden Leser wie in den früheren Werken herrliche Früchte tragen.

Tyrol. K. A.

Es freut uns, aus dem fernen Tyrol obige Recension der trefflichen Schrift Reichensperger's bringen zu können, ein Beweis, wie die Bestrebungen dieses Kunstgelehrten in die Ferne wirken. Jeder, der mit Liebe für die christliche Kunst und mit Hingabe an die Interessen der Wiedererweckung der germanischen Bauweise die grossen und kleinen Schriften Reichensperger's verfolgt hat, wird der zähen Ausdauer desselben in der Vertheidigung des als recht Erkannten gegen allen modernen Kunstschaum seine Anerkennung nicht versagen können; was die Schriften auszeichnet, ist der Eifer für das historisch und national Berechtigte, verbunden mit dem Bestreben, den verirrten Kunsttrieb in die zum Schaden der culturhistorischen Interessen verlas

senen Bahnen zu lenken und die Fortentwicklung im künstlerischen Schaffen auf die alten, verschütteten Fundamente zu setzen. Sein Bemühen ist mit schönem Erfolge gekrönt worden; in den Reihen derer, die man prononcirte Gothiker nennt, nimmt er für Deutschland eine hervorragende Stellung ein und er hat an seinem Theile viel dazu gethan, unter den Alluvial-Bildungen der Kunst der letzten Jahrhunderte, diesem Niederschlage aus einer mit Classicismus übermässig gesättigten Zeitströmung, die Urformation, den alten, echten Granit der germanischen Kunstweise ans Licht zu graben. In seinen literarischen Arbeiten begegnet man immer einer grossen Schärfe der Auseinandersetzung, wie man sie bei geschulten Juristen findet, die an das contradictorische Verfahren gewohnt sind, und so steht auch seine Darstellung in einem erfreulichen Gegensatze zu den verschwommenen Raisonnements vieler Kunstliteraten vom Fache, die durch „die Erhöhungen geschwellten Wortpomps" die Hohlheit ihrer Richtung verbergen, auf ihren Studirzimmern immer Recht behalten, und auf den Pappdeckel des vulgärsten Liberalismus in Religion und Leben den dünnen Goldschaum einer aus Berlin, Leipzig oder München verschriebenen Aesthetik auftragen. Wie lange Jahre er auch schon mit diesen Frisirkünstlern, die mit Brenneisen und Pomade der „Jetztzeit" die Haare kräuseln, im Kampfe liegt, der Humor geht ihm nicht aus, weil es ihm Freude bereitet, sich mit seinen Gegnern zu messen und von besagtem Pappdeckel den Goldschaum abzureiben, und weil er wenigstens das erreicht, dass er Manchem durch die Kraft einer schalkhaften Satire, die sich von der Wahrheit nährt, die vornehme Suffisance mindert. Aber einen Fehler haben seine Schriften — nach dem Geschmacke vieler Leute — es sind zu wenig „Bilderchen" darin zum vergnüglichen Beschauen; R. versteht sich nicht aufs Geschäft und die Mache, er hat nur das ernste Ziel im Auge. Hätte er Lust, in Verbindung mit einem speculativen Verleger, Bücher in allen Formaten und mit allen Titeln zu schreiben und in weiser Vertheilung dieselben Clichés immer wieder und wieder hindurch zu würfeln, in der verschiedensten Gruppirung und zur mannigfaltigsten Erläuterung — wie es heute Mode geworden — er würde ein grösseres Publicum finden, selbst unter dem Clerus. Aber die echten Idealisten, im guten Sinne des Wortes, waren stets schlechte Kaufleute; sie zählten selten zu den Kindern dieser Welt, die bekanntlich von Haus aus pfiffiger angelegt sind. Dieser Mangel wird dem Herrn ja auch von seinen Gegnern dadurch von Zeit zu Zeit attestirt, dass sie ihn einen „Dunkelmann" oder „Ultramontanen" nennen. Obige Schrift sei auch unsererseits bestens empfohlen; wir haben dieselbe nicht früher selber besprochen, weil Herr R. als gelegentlicher Mitarbeiter zu unserem Blatte in näherer Beziehung steht und desshalb es dem Gefühle der Redaction mehr entsprach, auf einen anderen zu warten, der aus der Ferne sich meldete, um das Buch im „Organ" den Lesern zu empfehlen.

Die Redaction.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Nebst zwei in den Text gedruckten Illustrationen als artistische Zugabe.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 4. — Köln, 15. Februar 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Ludgerikirche zu Münster. — Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten. — Statuten-Entwurf eines Cäcilien-Vereins für katholische Kirchenmusik in Deutschland (nebst Oesterreich und der Schweiz). — Besprechungen etc.: Nürnberg. Wien.

Die Ludgerikirche zu Münster.

(Schluss.)

Jetzt gelte es den gothischen Umgestaltungen der Kirche. Diese waren jedenfalls bedingt durch einen Brand, der im Jahre 1383 am 22. November ausbrach und auf die Gestaltung der Kirche einen höchst revolutionären Einfluss nahm. Am Tage der h. Cäcilia, gerade am Sonntag, hatte sich die Pelzergilde in einem Wirthshause bei der Servatiikirche versammelt, als plötzlich durch die Fahrlässigkeit des Koches ein Feuer ausbricht, das, von Osten gen Westen treibend, mehr als vierhundert Häuser einäscherte und die Kirchen Ludgeri und Aegidii hart mitnahm. [1]) Auch eine jetzt erneuerte Inschrift an einem westlichen Quergurt der Ludgerikirche erinnert noch heute an das Schicksal in folgenden Versen:

Cum sol aethereus compleverat mille salutis
Circa Servatum reportans flebile damnum
Focus succrevit prope Bispinghof requievit.
MCCCLXXXIII in profesto Clementis pape et martiris.

Dieser Brand nämlich scheint die Ludgerikirche in den wichtigsten Theilen verwüstet zu haben; denn wenn wir die späteren Umgestaltungen und Veränderungen nur auf ihn zurückführen können, so hat er jedenfalls das Kuppelgewölbe der Vierung, die Spitze des Mittelthurmes, die beiden Westthürme, die Gewölbe der Seitenschiffe und vielleicht auch die Apsiden auf eine Weise verunstaltet, die vom alten Bestande nur Weniges übrig liess. Leider haben die meisten Theile keine entsprechende Restauration erfahren. Vielmehr scheint man, da der Winter vor der Thür stand und schlechte Aussichten zum Aufbau gab, zunächst die Kirche bloss nothdürftig für den Gebrauch wieder hergestellt zu haben, so schnell es eben ging, und als die Herstellung einmal erfolgt war, blieb sie bestehen.

Leider betraf gerade die inneren Theile eine sehr flüchtige Restauration, wohingegen die Thürme und Aussentheile, mit denen es nicht so eilte, nach und nach zu gelegener Zeit in Angriff genommen werden konnten. Die Gewölbe der Seitenschiffe wurden jetzt gerade vereinfacht, indem über dem Raume, der vordem aus zwei Gewölbejochen bestand, nun ein Gewölbe zwischen langen Kreuzrippen gespannt wurde, und ihre Stützen, die ehemaligen Mittelsäulchen von selbst fortfielen. Das mittlere Gewölbe, welches noch erhalten war, wurde jetzt mit den neuen der Seitenschiffe von einem hohen Satteldache überdeckt, wie es der Bauweise gothischer Hallenkirchen zusprach, und da dies doch einmal den Unterbau der beiden Westthürme wie einfache Gewölbefelder überspannte, so war vor dem Wiederaufbaue derselben bis auf den heutigen Tag keine Rede mehr. Der Mittelthurm wurde dafür um so sorglicher bedacht; denn er erhielt eine Erhöhung von zwei Stockwerken in einem brillanten, spätgothischen Stile, von denen jedes, durch eine mit Fialen wechselnde Galerie geschlossen, durch grosse, prachtvoll bestabte und bekrönte Fensteröffnungen durchbrochen, das untere durch Heiligenstatuen, das obere durch phantastische Wasserspeier ausgezeichnet wurde. Wenn das untere Geschoss, also das dritte in der Reihe,

1) Röchel's Zusätze in den münster'schen Geschichtsquellen, III, 214.

gleich nach dem Brande erbaut ist, so mag das oberste seiner Eselsrücken und sonstiger Formen wegen mehrere Jahre später erbaut und zugleich mit einer pyramidalen Spitze bekrönt sein. Diese wurde indess von den Wiedertäufern, die auch die Ludgerikirche heimsuchten, abgeworfen und jedenfalls zum Vortheile des Thurmes nicht wieder hergestellt. Der Thurmabschluss mittels einer Galerie wirkt so frei und so freundlich, dass jeder Fremde, der von Hamm aus der Stadt auf der Eisenbahn zueilt, sich durch den Anblick des Ludgerithurmes, der von allen Gebäuden zuerst in Sicht kommt, aufs angenehmste überrascht fühlt. Damit übrigens die beiden alten Thurmgeschosse die Last zweier neuen Stockwerke tragen konnten, wurden die vier runden Entlastungsbogen, worauf sie ruhten, je durch eben so viele Spitzbogen von Backsteinen verstärkt. Dass jene spitzbogigen Substructionen nicht, wie man behauptet hat, zum romanischen Bau gehören, also in einem echt romanischen Theile keine gothischen Elemente herrschen, das beweist schon ihr Material. Sie bestehen nämlich wie die Kuppel bloss aus Ziegelsteinen, die hier zu Lande nach langer Unterbrechung am Ende des XIV. Jahrhunderts wieder in Aufnahme kommen, und fortan ein beliebtes Baumaterial bleiben.

Der Last zweier neuer Geschosse waren übrigens wohl die östlichen Wandpfeiler, nicht aber das östliche Pfeilerpaar der Kirche, worauf der Thurm ruht, gewachsen; hat es doch nur eine Stärke, wie die übrigen Pfeiler, die bloss die Gewölbe tragen. Darum ist auch das freie Pfeilerpaar der Kirche, welches die westliche Hälfte des Thurmes stützt, um ein Bedeutendes gesunken oder aus der Horizontale gewichen.

Einer späteren, wohl auch vom Brande veranlassten Restauration sind auch die Vergrösserungen der Fenster im Kreuzschiffe und in der Westwand mit ihren outrirten Maass- und Stabwerken zuzuschreiben, die mit den Details des alten Baues in einem höchst unharmonischen Verhältnisse stehen.

Vielleicht wurde desshalb auch die Restauration so flüchtig vorgenommen, um es gelegentlich durch einen Neubau total zu ersetzen, worauf der völlige Neubau des Chores und seine unorganische Verbindung mit dem Kirchenkörper schliessen lässt. „Auf ziemlich langer rechtwinkeliger Grundlage schliesst derselbe, sich erweiternd, mit sieben Seiten eines Zehnecks. Seine Gewölbe bestehen aus einer reichen, netzförmigen Rippenverzierung. Die Fenster haben brillante spätgothische Bekrönungen, indem sechs paarweise geordnete Fischblasen im Mittelpuncte zusammentreffen. Einen vorzüglichen Schmuck besitzt dieser elegante Chorbau in mehreren an der Wand auf Consolen angebrachten Statuen, darunter eine Madonna und einen Ludger, mit dem Modell der Kirche, von hoher Schönheit, edlem Gesichtsausdrucke, harmonischen Verhältnissen, reichen und doch klaren Gewandmotiven und würdevoller Haltung. Das Aeussere des Chores erhält einen besonders malerischen Ausdruck durch die eben so kräftig wie zierlich behandelten Strebepfeiler. An den Kern derselben legt sich eine Fiale, die in eine schön geformte Kreuzblume ausläuft, an Höhe überragt durch die Maasse des Pfeilers[1]).“ Eine in unseren Tagen vorgenommene Restauration hat übrigens die Strebepfeiler mit langen Fialen bekrönt, und diese durch eine Galerie verbunden.

In die Winkel des Chores und der Kreuzflügel legt sich jederseits ein kleiner Einbau von zierlicher Gestalt. Der südliche, ehedem Capitelhaus, dient jetzt als Sacristei und Orgelhaus, der nördliche, welcher vormals Sacristei war, bewahrt jetzt die grösseren Kirchengeräthe. Aus dem nördlichen führt eine in den Winkel des Chores und Kreuzschiffes gelegte Wendeltreppe zu den Gewölben und dem Mittelthurme empor. Diese gesammten Chorbauten dürften ihrer reichen stilistischen Behandlung zufolge frühestens in den ersten Jahrzehenden des XV. Jahrhunderts erbaut sein.

4. Statuarische und decorative Werke.

Um auf die Statuen des Chores zurückzukommen, so legen dieselben für die Bildnerei in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, der ihre Entstehung angehört, ein sehr günstiges Zeugniss ab, das ihnen wohl nur einige Sculpturen des Domes, welche demselben Meister entstammen mögen, und einige Bildwerke der Kirchen zu Bevergern und Gravenhorst aus den achtziger Jahren desselben Jahrhunderts streitig machen dürften. Denn wenn wir die lebenswahren und doch grossartig entworfenen Sculpturen des Münsterländers Gröninger ausschliessen, so müssen wir gerade in den genannten Bildwerken die grösste Leistung der Sculptur erkennen, welche die neuere Zeit in und um Münster hervorgebracht hat. So würdevoll ist ihre Haltung, so klar, dem Idealismus zuneigend die Gewandung, so edel, der schönsten Natur abgeschaut der Ausdruck im Antlitz!

Von sonstigen kirchlichen Alterthümern, deren das alte Canonicatstift sehr viele von schönster Form und kostbarstem Stoffe besessen haben soll, ist nur Weniges auf uns gekommen. Die kostbaren Stickereien und Kelche sind verkauft, oder durch Zopfarbeiten, wie sie die zeitige Mode mit sich brachte, ersetzt; nur ein Kelch aus dem

---

1) Lübke a. a. O. S. 194, der überhaupt das Stilistische richtig beleuchtet hat.

Jahre 1502, dessen Fuss die Unterschrift trägt: Bernardi Mumen, Decani sancti Ludgeri, Canonici Ultrajectensis, soll wegen der sonderbaren Form seines Fusses, dessen Seiten nach einwärts gebogen sind, erhalten sein. Den ersten Jahrzehenden des XVI. Jahrhunderts mag auch der Taufstein angehören, der eben so breit als hoch sich mittels eines Fusses, Ständers und eines achtseitigen Beckens in Form eines Pocals aufbaut. Ueber dem viereckigen Fusse erhebt sich das Ganze so, dass, während die Seiten des Ständers ausgekehlt sind, die des Beckens figürliche Darstellungen aus dem Leben des h. Ludgerus und des Herrn enthalten, welche theilweise auch auf die Taufe Bezug nehmen. Da sieht man den h. Ludgerus mit der Kirche, Adam und Eva, die Taufe des Herrn im Jordan, Engel mit Leidenswerkzeugen und andere, wie es scheint, durch gewaltsame Verstümmelungen unkenntlich gewordene Darstellungen. Die figuralen Bildwerke folgen einem eben so schnörkeligen Stile, als die decorative Architektur, unter welcher sie die figürlichen Scenen spielen. Die Gewandung der Gestalten ist geknittert, ihr Gesichtsausdruck offenbart in seinen Zügen einen übertriebenen Manierismus — Charaktere, die uns allerdings ein Bild des Kunstgeschmackes damaliger Zeit liefern, aber als Werke der Kunst selten einen Werth besitzen.

An die fünfzig Jahre jünger als der Taufstein, dürften die Chorstühle anzusehen sein, da sie im Aufrisse und in einigen Figuren noch an die alte, gothische Auffassung erinnern, in den Arabesken aber, in den sirenen- und hermenartigen Gestalten, in den Menschenbüsten, in der Decoration der Säulchen bereits dem neueren Kunstgeschmacke ihren Tribut zahlen. Der neue Renaissancestil, gleichviel ob direct von Italien oder von Frankreich überkommen, verband sich ja gewöhnlich zunächst in den Decorationen mit den hergebrachten Formen, um sie dann nach und nach aus den constructiven Theilen zu verdrängen. Die dem Chore zugewandten Stirnflächen der Chorstühle zeigen einerseits die Gestalt des h. Ludgerus mit der Kirche, andererseits die h. Jungfrau mit dem Kinde in einer Auffassung, die für diese späte Zeit sehr maassvoll genannt werden muss.

Die Ludgerikirche hat in neuester Zeit eine gründliche Restauration erfahren, welche insbesondere dem Innern eine sehr wohlthuende Wirkung verleiht. Der architektonischen haben wir bereits gelegentlich gedacht. Der Chor ist nach dem von Kallenbach gegebenen Plane restaurirt. Die Bemalung des Langhauses, welche mehr durch die Dessins, als durch ihre Farbe erfreut, hat Büchtemann ausgeführt, die des Chores der Decorationsmaler Wewering. Die Seitenaltäre sind von Prany gearbeitet und von Görke und Welsch mit Gemälden versehen. Eine Kreuzigung mit Maria und Johannes lieferte der Bildhauer Wörmann, eine Pieta, so wie die Figuren am Thurme der Bildhauer Allard. Die Glasgemälde des Langhauses, mehr auf Figuren als auf decorative Muster berechnet, fertigte Hegemann, die theilweise sehr trefflichen Glasmalereien des Chores Böhm in München. Den Plan zur neuesten Restauration des Langhauses hat Hertel entworfen.

Die dankbarste Erinnerung verdienen namentlich die Umsicht und Vorsicht, womit die Ausgrabungen und Nachforschungen bei der Restauration von dem Pfarrclerus geleitet wurden. Sie ergaben die wichtigsten Bestandtheile des ehemaligen Grundrisses, die uns bei der Bestimmung des Bausystems die überraschendsten Aufklärungen geben, ergeben ferner die eigenthümliche Thatsache, dass der Boden der Kirche drei über einander gesetzte Reihen Särge enthielt, als ob ehedem nicht bloss die Stiftsherren, sondern auch die Pfarrkinder in der Kirche bestattet seien, und ergeben endlich in der alten Chorapsis ein Grab, dessen Gewölbe von eisernen Bügeln getragen, dessen Höhlung indess mit Wasser gefüllt war. (Wäre die Restauration jeder Kirche mit solcher Vorsicht vollzogen, so hätte sie der Kunstgeschichte mehr Nutzen gebracht, als bisher geschehen ist.)

5. Die Glocken.

Den kostbarsten Schatz, welchen die Ludgerikirche aus alter Zeit gerettet hat, bildet das Geläute, dessen Wirkung wesentlich dadurch gefördert ist, dass das vorletzte Geschoss des Thurmes als Glockenhaus durch eine starke Wölbung abgeschlossen wurde. Die kleine Glocke aus dem Jahre 1464 umgibt oben am Kragen des Mantels die Umschrift: Jhesus, Maria, Johannes, Sanctus Ludgerus, Volker me fecit MCCCCLXIIII. Dieser Glockengiesser Volker scheint im Münsterlande seinen Wohnsitz gehabt zu haben, da sich seine Arbeiten von hier aus radienförmig nach allen Seiten des Landes verfolgen lassen, gen Osten bis nach Vellern, gen Westen bis nach Alstätte. Sie scheinen sich indess keines besonderen Kunstwerthes erfreut zu haben; denn ihrer erübrigen nur sehr leichte und sehr wenige Exemplare, die überdies an Ton und formeller Schönheit es anderen Arbeiten jener Zeit nicht gleichthun können.

Die drei grösseren Glocken des Geläutes, welche einige Jahrzehende jünger sind, verdienen je ob ihres Tones, ihrer Ausstattung und insgesammt ob ihrer Stimmung ein Lob, auf das in der Nähe wohl nur die Glocken zu Billerbeck, Recklinghausen, Wessum und Epe Anspruch machen. Reifen von sinniger Profilirung legen sich unten um den Mantelsaum, mehrere andere oben und unten von

Blumenkämmen und Perlschnüren begleitet oben um den Kragen, um zugleich die Schrift einzufassen. Zwischen die Worte der Schrift sind Lilien oder Rosetten und Münzabdrücke gestreut; der Mantel dagegen ist aller Zierrathen frei, um seine tönende Bestimmung durch nichts verkümmert zu sehen. Ob mit den Münzabdrücken besondere Zwecke verbunden wurden, das lässt sich ohne gleichzeitige Zeugnisse nicht wohl bestimmen. Die Abdrücke scheinen ganz willkürlich mit Münzstücken vollzogen zu sein, die man eben in der Tasche hatte, mit münsterischen Münzen sowohl als mit osnabrück'schen und sächsischen, mit gleichzeitigen sowohl als mit hundert Jahre älteren. Die Inschriften beginnen mit einem Kreuze, die Worte theilweise mit gothischen Majuskeln verlaufen aber regelmässig in hübscher Minuskelschrift.

Die Inschrift der grössten lautet:
Mi nomen Marie convoco clericos et christi populum,
terrifico feros bombo concrepitans aereo daemones.
Anno domini MDVII.

Die Inschrift der zweiten:
Ludgerus dicor sonitu pia congrego corda
Mitigo vim tonitrus tristem denuncio luctum.
Volter Westerhues me fecit anno domini MDVII.

Die dritte sagt:
Ad sacra cogo pios fugo daemones aere sonaci.
Catharina vocor. Wolter fudit me anno domini MDVII.

Alle drei Glocken goss im Jahre 1507 Wolter Westerhues, ein Meister, der, mit den Giessern aller Zeiten verglichen, auf der höchsten Höhe seiner Kunst steht. Hat Wolter auch nicht so schwere Geläute gegossen, wie der Schöpfer der erfurter Gloriosa Gerhard de Wou von Campen, so wetteiferten seine Arbeiten doch mit den der Zeitgenossen in der Reinheit des Tones, in der Melodie der Stimmung, in der Schönheit der Form und Ausstattung, in der Eleganz des Gusses, vielleicht auch in der Anzahl. Die Stadt Münster kann diesen Künstler, dessen Wirksamkeit sich vom Jahre 1499—1526 verfolgen lässt, den ihrigen nennen. Er hat nicht bloss gerade dem Münsterlande und der nächsten Umgebung seine Werke hinterlassen, sondern er wohnte auch in Münster, und zwar unzweifelhaft als münster'scher Bürger. Denn nach einer Urkunde vom Jahre 1526 wird eine Rente aus einem Hause auf der Rothenburg, das bei dem Hause Wolter Klockgeyter's liegt, erworben und nach einer späteren Urkunde (beide im Stadtarchiv zu Münster und mitgetheilt vom Dommwerkmeister A. Krabbe) vom 19. August 1547 der Antoni-Vicarie zum h. Lambertus überlassen. Wolter wohnte also auf der Rothenburg, und wenn er 1526 starb, so stand doch sein Haus und seine Giesserei noch über zwanzig Jahre in so lebhafter Erinnerung, dass die spätere Urkunde den Bezugsort der Rente noch nach der Wohnung Wolter Klockgeyter's genauer bestimmen konnte. der Umstand indess, dass noch 1546 das Haus des Glockengiessers Wolter erwähnt wird, kann auch darin begründet sein, dass die Giesserei auch nach seinem Tode noch fortblühte. Ja, es findet sich bis zum Jahre 1539 eine Reihe Glocken, welche, den Namen des Meisters entbehrend, in Hinsicht des Tones, der äusseren Form und Construction der Rippe, denen Wolter's verwandt sind, so dass die Vermuthung nahe liegt, er habe das Geheimniss seiner Kunst einem anderen, einem Sohne oder Schüler anvertraut. Diese späteren Glocken halten meist das mittlere, gewöhnlich das kleinere Maass inne, zeigen Lilien zwischen den Worten und beobachten ein eigenthümliches Stillschweigen über den Namen des Giessers; daher sie jedenfalls von Einem Meister stammen, zumal da sonst in dieser Frist kein anderer Glockengiesser nachweisbar ist, dem man sie mit irgend welchem Grunde zuschreiben könnte.

Münster. Dr. J. B. Nordhoff.

Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten. *)

Da der Gebrauch der Crucifixbilder in und ausserhalb der Kirche heutzutage ein so allgemeiner geworden, muss somit für Jedermann von Interesse sein, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen, über die Geschichte dieser Darstellungsweise einige Auskunft zu erhalten.

Die Frage, ob in den drei bis vier ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung wirkliche Kreuze (cruces exemplatae) in den gottesdienstlichen Versammlungen aufgestellt waren und Seitens der Christen Verehrung genossen, lassen wir unerörtert, tragen jedoch kein Bedenken, zu erklären, dass wir uns für eine bejahende Antwort viel eher entscheiden möchten, als für eine verneinende. Bekanntlich warfen die Heiden den Christen vor, dass sie Kreuzesanbeter seien. Wenn nun Minucius Felix, einer der ältesten lateinischen Apologeten, den Vorwurf des Heiden Cäcilius, dass unter den Cultgegenständen, welche man den Christen zuschreibe, Kreuze aufgeführt würden, widerlegt, so sagt er zwar: „cruces nec colimus". Doch heisst

1) Veröffentlicht in der sehr empfehlenswerthen Schrift von Dr. I. Kaiser: Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden. Paderborn 1867. (Siehe eine Besprechung derselben im Organ Jahrg. 1867, Nr. 24.)

dies dem Zusammenhange nach weiter nichts als: wir erweisen den Kreuzeshölzern keine göttliche Verehrung. Und im weiteren Verlaufe hebt er hervor, dass hingegen die Heiden Kreuze wie Götter anbeteten, indem sie den kreuzähnlichen Feldzeichen und den crucifixbildgleichen Siegestrophäen dieselben Ehrenbezeigungen angedeihen liessen, wie auch ihren Göttern.

Ganz in derselben Weise oder vielmehr noch deutlicher drückt sich Tertullian aus, der noch auf der Gränze des zweiten und dritten christlichen Jahrhunderts steht. In seiner Apologie des Christenthums weist er denselben Vorwurf der Heiden einfach damit zurück, dass er sagt: „Wer von euch uns Kreuzesverehrer schilt, der ist unser Religionsverwandter; denn ihr macht es eben so." — Ja, er lobt die Heiden wegen ihrer Sorgfalt, die sie auf die Verzierung der Kreuze verwendeten.

Diese Aussprüche der Apologeten schliessen eine Aufstellung, Verzierung u. s. w. von Kreuzen in den christlichen Cultversammlungen der ersten Jahrhunderte keineswegs aus; so oft wir diese Stellen lesen, vermögen wir uns des Eindruckes nicht zu erwehren, als ob die Verfasser dieselben nur in dem Bewusstsein geschrieben haben könnten, dass die Christen schon in jener Zeit „verzierte Kreuze" bei ihren Zusammenkünften kannten und gebrauchten; freilich unter dem Schutze strenger Arkandisciplin, welche „das Zeichen der Schmach" nicht bloss den Heiden, sondern auch den Katechumenen ängstlich und gewissenhaft verbarg. Dass schon in damaliger Zeit eine Christusfigur daran geheftet gewesen sei, lässt sich nicht nachweisen, obwohl die Worte des Minutius Felix und Tertullian es zu insinuiren scheinen.

Wenn auch keinen Beweis, dann doch einen Wahrscheinlichkeitsgrund für das Vorkommen von Crucifixen bei den Christen in den ersten drei Jahrhunderten hat man in dem „Spottcrucifix" erkennen wollen, welches der gelehrte Jesuit Garrucci im Jahre 1857 in den sogenannten „russischen Ausgrabungen" am Palatinus zu Rom entdeckte. In einem blossgelegten Gemache des Cäsarenpalastes, welches wahrscheinlich als Unterrichtszimmer der kaiserlichen Sclaven — paedagogium — diente, fand man eine mit einem scharfen Griffel in die Wand geritzte rohe Darstellung, welche eine bekleidete menschliche Figur zeigt, die auf einem Fussbrett an einem Kreuze steht. Die ausgebreiteten Arme sind an dem Querbalken befestigt. Statt des menschlichen Hauptes trägt sie jedoch einen Pferde- oder Eselskopf. Links daneben, nur etwas tiefer, steht eine kleinere, ebenfalls bekleidete Figur, welche jener am Kreuze eine Kusshand zuwirft. Eine griechische Inschrift: „Ἀλεξάμενος σέβετε (αι) θεόν" besagt: „Alexamenus verehrt seinen Gott". Es ist kein Zweifel, dass wir hier eine heidnische Verspottung des Christengottes vor uns haben. Denn aus den schon wiederholt genannten Apologeten Minucius und Tertullian wissen wir, dass den Christen der Vorwurf gemacht wurde, sie verehrten einen Eselskopf als ihren Gott. Offenbar hat ein Page des Kaiserpalastes durch diese Caricatur einen christlichen Mitpagen verhöhnen wollen. Die Frage, ob diese ein wirkliches Crucifixbild als Original voraussetze, oder ob sie nur eine auf die heidnischen Gerüchte basirte Composition des Zeichners sei, wird sich schwer entscheiden lassen. Mit grösserer Bestimmtheit lässt sich die Zeit der Entstehung angeben. Es kann nicht vor dem Jahre 123 nach Christus entstanden sein; denn die Ziegel des Baues, in welchem es sich befindet, tragen den Stempel: Paetino et Aproniano cos. Das Consulat dieser beiden Männer fällt nach den Consular-Fasten in das genannte Jahr 123. Nach der Mitte des dritten christlichen Jahrhunderts dürfte es jedoch ebenfalls nicht mehr auf die Wand geritzt sein, da nach dieser Zeit die schnöden Anschuldigungen der Christen wegen Verehrung eines Eselskopfes mehr und mehr schwanden. In diesem Zeitraume von 123 bis 250 nach Christus werden die letzten Jahre der Herrschaft der Antonine am geeignetsten sein, das Spottcrucifix an dieser Stelle erklärlich scheinen zu lassen. Die Christen waren am kaiserlichen Hofe ziemlich geduldet, keineswegs aber vor Spott und Hohn gesichert. Da wir im folgenden noch öfter Gelegenheit haben werden, dieses Spottcrucifix zu erwähnen, so durften wir hier eine kurze Skizzirung desselben nicht umgehen.

Doch wenn es auch keine wirkliche Crucifixbilder mit Corpus in den ersten drei christlichen Jahrhunderten gab, sicherlich dürfte es in jener Zeit schon Kreuze gegeben haben mit Symbolen Christi, welche den Corpus zu vertreten die Bestimmung hatten. Wenigstens glauben wir einige solche Symbolkreuze aus der vorkonstantinischen Zeit nachweisen zu können. Unmittelbar nach Konstantin kommen sie aber in solcher Verbreitung vor, dass daraus der Rückschluss gestattet ist, solche Zeichen müssten auch schon vorher in Gebrauch gewesen sein. Denn unmöglich kann etwas ganz Neues eine so rasche Verbreitung unter den Christen gefunden haben.

Wenn wir von nachweisbaren Symbolkreuzen aus der vorkonstantinischen Zeit sprachen, so hatten wir namentlich die Monogramme Christi im Auge, welche aus den in einander geschlungenen Anfangsbuchstaben des Namens Christi (X und P = *ΧΡΙΣΤΟΣ*) bestehen. In der vorkonstantinischen Zeit schon kommen auf Grabplatten, Lampen u. s. w. der Katakomben Beispiele dieses Monogramms vor. Nur die Annäherung an die Kreuzform kann in jener Zeit diesem Monogramme den Vorzug vor demjenigen

erworben haben, welches aus den Anfangsbuchstaben des Namens Jesus (I H) sich bilden lässt. Für diese unsere Ansicht spricht mit unabweisbarer Dialektik der Umstand, dass das X in jenem Monogramme bald einfach durch eine Kreuzung des Langstriches an dem P hergestellt wurde, so dass also in der That eine förmliche Combination des Kreuzes mit der graphischen Bezeichnung des Gekreuzigten gegeben, also ein wirkliches Symbolkreuz vorhanden war.

Wir können hier auf die Streitfrage nicht weiter eingehen, ob das Monogramm mit dem liegenden Kreuze, das sogenannte konstantinische, oder das mit dem eigentlichen Kreuze die ältere Form ist. Auch wenn die konstantinische Form des Monogrammes die ursprüngliche ist, so zeigt der baldige Uebergang zu der zweiten Form doch hinlänglich, dass auch in der ersten nur ein verstecktes Kreuz erkannt wurde, welches man deutlich ausprägte, sobald es ohne Fährlichkeit geschehen konnte. Dass aber die Christen in dem Monogramme Christi wirklich ein Kreuz sahen, lässt sich sogar durch positive Zeugnisse beweisen. Eusebius erzählt, Konstantin habe ein Kreuz am Himmel gesehen; auf der Fahne, die er diesem Gesichte entsprechend anfertigen liess, stand das Monogramm.

Ganz unverkennbare Symbolkreuze haben wir aber in den Darstellungen, wo das genannte Monogramm in Verbindung mit einem förmlichen Kreuze auftritt. Eine solche Combination ist auf einem marmornen Sarkophag eingravirt, der im vaticanischen Coemetrium zu Rom gefunden worden. Das gedachte Monogramm ist von einem Kranze umschlungen und steht auf der Spitze eines lateinischen Kreuzes; zwei Tauben sitzen auf dem Querbalken und picken in den Kranz. Die Deutung dieser Tauben, welche wahrscheinlich die menschliche Seele versinnbilden, wie sie sich die Früchte der Erlösung aneignet, ist für unseren Zweck Nebensache, da es uns hier auf den Nachweis ankommt, dass Zeichen, welche Christus bedeuten, mit dem Kreuze in Verbindung gebracht, bei den Christen der früheren Jahrhunderte in Gebrauch waren. Der fragliche Sarkophag gehört mindestens dem fünften Jahrhundert an.

Als ferneres Beispiel von Symbolkreuzen führen wir die Darstellung an, welche in der Katakombe der hh. Nereus und Achilleus über dem dort erhaltenen altchristlichen Taufbrunnen befindlich ist. Spencer Northcote beschreibt dasselbe folgender Maassen: „An der hinteren Wand über der Quelle ist ein schönes lateinisches Kreuz gemalt, welches gleichsam aus dem Wasser sich erhebt; aus den Seiten des Kreuzes sprossen Blätter und Blumen hervor, und auf den Seitenbalken stehen zwei Leuchter (mit brennender Flamme), unter denen die Buchstaben Alpha und Omega an Ketten schwebend herabhangen." Es ist bekannt, dass das Licht ein Symbol Christi ist, der sich ja selbst „das Licht der Welt" nennt. In der Apokalypse lässt der h. Johannes ihn ferner von sich sagen: „Ich bin das Alpha und Omega." Deshalb ist denn das *A* und *Ω* ein so beliebtes und vielfach angewendetes Sinnbild des Heilandes in den ersten christlichen Jahrhunderten. Obige Wandmalerei soll zwar erst im sechsten Jahrhunderte entstanden sein; es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dass diese Darstellungsweise nicht erst damals aufgekommen ist.

Am gebräuchlichsten dürfte die Verbindung des Lammes mit dem Kreuze gewesen sein, um ein Sinnbild des Gekreuzigten herzustellen. Das Lamm war für die Christen stets ein beliebtes Symbol des Heilandes, sowohl deshalb, weil der Täufer Johannes auf ihn als „das Lamm Gottes" hinwies, als auch deshalb, weil der Apostel Johannes ihn unter dem Bilde eines Lammes in seinen Gesichten schauete. Auf altchristlichen Bildwerken ist der Heiland unter diesem Bilde unzählige Male dargestellt. Jedoch auch in Verbindung mit dem Kreuze trifft man es oft genug an; so auf einem altchristlichen Bildwerke, wovon Garrucci berichtet, und das nach diesem gelehrten Archäologen dem fünften Jahrhunderte unserer Zeitrechnung angehört.

In der Kirche der hh. Cosmas und Damianus zu Rom sieht man ein Bild aus dem sechsten christlichen Jahrhunderte, welches ebenfalls hieher zu zählen ist. Das Lamm liegt auf einem Altare unter einem reich verzierten Kreuze. Auch das Lamm mit der Kreuzfahne und dem Kreuznimbus dürfen wir als eine derartige Verbindung des in Rede stehenden Symbols mit dem Zeichen der Erlösung ansehen.

Eine solche Darstellung beschreibt uns auch Paulinus von Nola, aus den ersten drei Decennien des fünften christlichen Jahrhunderts: „Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno: Agnus ut innocua iniusto datur hostia letho". Diese Beschreibung, welche uns der alte campanische Bischof von dem Lammeskreuze hinterlassen hat, zeigt deutlich genug, dass es die Stelle unserer Crucifixe vertrat. „Christus steht in der Gestalt eines schneeweissen Lammes unter einem blutrothen Kreuze." Das rothe Kreuz soll an den blutigen Kreuzestod, das weisse Lamm an die Schuldlosigkeit des Erlösers, beide sollen an das Geheimniss der Erlösung durch Christus gemahnen.

Es nahm jedoch das Lamm auch die Stelle am Kreuze ein, wo sich die beiden Balken durchschneiden. Dadurch wurde die Aehnlichkeit mit unseren Crucifixen noch grösser. Einen malerischen oder plastischen Beleg für diese Anordnung können wir zwar in einem erhaltenen Lamm-

kreuze aus den frühesten christlichen Jahrhunderten nicht beibringen, da uns kein solches bekannt ist. Einen literarischen Beweis dafür haben wir jedoch in dem Beschlusse des Conciliums, welches gewöhnlich Quini-Sextum heisst und im Jahre 692 zu Constantinopel gehalten wurde. Auf dieser Synode wurde in dem 82. Canon bestimmt, dass an den Kreuzen statt des typischen Lammes die menschliche Gestalt Christi sowohl bei malerischen als plastischen Bildwerken dargestellt werden solle. Dieser Synodalbeschluss, auf den wir gleich noch ausführlich zurückkommen müssen, besagt mit ausreichender Verständlichkeit, dass das Lamm an der Stelle, wo später der Corpus angeheftet wurde, seinen Platz fand — nämlich auf der Kreuzung der Balken.

Den eigentlichen Crucifixbildern, Kreuzen mit dem menschlichen Corpus daran, wurde, wie eben gesagt, auf der Synode Quini-Sextum zu Constantinopel der Vorzug eingeräumt und öffentlich zuerkannt. Der betreffende Canon — es ist der 82. — lautet: „Ut ergo, quod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subiiciatur eius qui tollit peccata mundi, Christi dei nostri humana forma, characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi iubemus ut per ipsum dei verbi humiliationis celsitudinem mente comprehendentes ad memoriam quoque eius in carne conversationis eiusque passionis et salutaris mortis deducamur eiusque quae ex eo facta est mundo redemptionis."

Es liegt auf der Hand, dass dieser Synodalbeschluss nicht eine ganz neue, bis dahin unerhörte Darstellungsweise des Gekreuzigten vorschrieb, sondern nur eine Form bestätigte, ja bevorzugte, welche neben den älteren Lammkreuzen (pro veteri agno) schon eine Zeitlang in Gebrauch war. Denn so brachte es der natürliche Entstehungsgang der kirchlichen Beschlüsse mit sich, welche ja der Entwicklung nicht voraufgehen, sondern ihr folgen. Ganz sicher gab es schon vor 692 eine ganze Reihe förmlicher Crucifixbilder, denen eben deshalb, weil diese Darstellungsweise als die passendere und wirksamere befunden wurde, die Synode den Vorzug vor den symbolischen Darstellungsweisen zusprach. Eben so gut muss aber auch bemerkt werden, dass jene symbolische Darstellungsweise durch obigen Beschluss nicht sogleich ganz abgeschafft wurde, sie fristete ihr Bestehen fort, namentlich im Abendlande, wo dieses Quini-Sextum keine allgemeine Anerkennung fand.

An Spuren förmlicher Crucifixe aus der Zeit vor dem Quini-Sextum fehlt es daher auch keineswegs. Gregor von Tours, der 594 starb, berichtet von einem Gemälde in einer Kirche zu Narbonne, welches Christus mit einem Leintuche umgürtet am Kreuze darstellt. Auch auf diese Stelle kommen wir noch einmal zurück; hier bemerken wir bloss, dass in derselben nur die nackte Darstellung Christi am Kreuze getadelt wird; keineswegs ergibt sich daraus, dass diese Abbildung des Gekreuzigten überhaupt das erste derartige Crucifixbild mit dem Heilande in menschlicher Gestalt daran gewesen sei. Wenn es auch die älteste bestimmte Nachricht über ein wirkliches Crucifixbild ist — dass das erwähnte Crucifixbild selbst das erste und älteste gewesen, welches überhaupt existirt hat, ist dadurch nicht constatirt.

Dass schon vor dem Ende des siebenten Jahrhunderts förmliche Crucifixbilder in weitem Gebrauche waren, erweist sich ferner aus dem Umstande, dass in dem Grabe des gegen Ende des sechsten Jahrhunderts verstorbenen fränkischen Königs Chilperish ein kleines Kreuz aus Erz mit einem Corpus daran, gefunden wurde. Man würde das Crucifix nicht in das Grab eines Verstorbenen gelegt haben, wenn dessen Gebrauch unter den Lebenden damals nicht allgemein gewesen wäre.

Endlich erzählt auch noch Beda der Ehrwürdige, dass im Jahre 686, also ebenfalls vor der Synode Quini-Sextum, von Rom aus ein Bild nach dem britischen Kloster Weremouth gebracht wurde, welches auf der einen Seite die von Moses aufgerichtete Schlange, auf der anderen Seite den am Kreuze erhöheten Menschensohn darstellte.

Zu diesen Nachrichten kommen noch wirklich erhaltene Darstellungen des Gekreuzigten aus der Zeit vor dem Ende des siebenten Jahrhunderts. Vor Allem ist da anzuführen ein Miniaturbild in einer syrischen Evangelienhandschrift, die sich jetzt in der Bibliothek des h. Laurenz zu Florenz befindet. Dasselbe stellt eine Kreuzigung dar: der Erlöser hängt in menschlicher Gestalt am Kreuze. Die Uebersetzung stammt nach ausdrücklicher Angabe des Uebersetzers aus dem Jahre 586; aber auch die Handschrift gehört nach dem einstimmigen Urtheile der Sachkenner noch dem sechsten Jahrhunderte an.

Ein ähnliches Miniaturbild befindet sich in dem Werke des Anastasius Sinaita, welches den Titel führt: „Ὁδηγός sive dux viae adversus Acephalos." Der Verfasser, welcher in der zweiten Hälfte des siebenten christlichen Jahrhunderts lebte und schrieb, hat ein solches Bild seiner Abhandlung beigefügt, und da er in seiner Beweisführung auf dasselbe zurückkommt, so bittet er die Abschreiber ausdrücklich, das Bild nicht auszulassen. Eine genaue Nachbildung dieser Miniature ist nun in einer Abschrift der wiener Hofbibliothek erhalten.

Unsere bisherigen Anführungen thun dar, dass die Christen ursprünglich ein Kreuz, das oft kostbar geschmückt war, verehrten. Wenn sich auch keine ausdrück-

lichen Zeugnisse dafür anführen lassen, so darf man doch mit grosser Wahrscheinlichkeit behaupten, dass solche Kreuze schon während der ersten drei Jahrhunderte in Gebrauch waren. Im fünften christlichen Jahrhunderte kommt zu dem Kreuze noch ein Symbol, Zeichen Christi, hinzu, eine Verbindung, die aber als allgemein bekannt angeführt wird, daher gewiss nicht erst mit dem fünften Jahrhunderte eingeführt ist. Im sechsten Jahrhunderte treffen wir die ersten eigentlichen Crucifixe mit menschlichem Corpus d'ran, wo an Stelle des Zeichens der Bezeichnete getreten ist, aber neben ihnen bestanden sowohl die einfachen Kreuze als auch die Kreuze mit Christussymbolen noch fort.

Nachdem wir nun das älteste Vorkommen der eigentlichen Crucifixbilder mit menschlichem Corpus daran nachgewiesen haben, erhebt sich die Frage, wie denn der Gekreuzigte an diesen Crucifixbildern dargestellt wurde?

Wir begegnen im Alterthume einer zweifachen Darstellung des Gekreuzigten: die eine schliesst sich dem historischen Vorgange an und stellt Christus nackt dar, die andere dagegen weicht von der historischen Treue ab und lässt ihn bekleidet am Kreuze auftreten.

In und mit dem Tode hat Christus die Sünde und die Welt überwunden, Hölle und Teufel besiegt, die Macht des Todes gebrochen: Christus triumphirt in seinem Sterben über die Sünde und ihr Gefolge. Am Kreuze erfüllt sich, was der Psalmist singt: „Verkündet den Völkern, dass der Herr vom Holze herrscht." Venantius Fortunatus singt daher in seinem schönen Kreuzhymnus:

„Impleta sunt quae cecinit
David fideli carmine
Dicendo in nationibus:
Regnavit a ligno deus."

Diese eben so tiefe als verbreitete Auffassung des Kreuztodes Christi gestattete die nackte Darstellung des Gekreuzigten nicht, war geradezu damit unvereinbar. Denn Christus tritt danach am Kreuze nicht als der zertretene Wurm, sondern als der gerade in seiner Erniedrigung über Welt und Hölle triumphirende König und Herrscher auf. Er ist nach dieser Auffassung nicht so sehr in seiner Eigenschaft eines Schlachtopfers, das zur Schlachtbank geführt wird, sondern in seiner Bedeutung eines Hohenpriesters betrachtet, der mit seinem „eigenen Blute in das Allerheiligste eintritt" und den beleidigten Gott versöhnt. Wich die christliche Kunst auch in anderen Fällen dem Symbolismus zu Liebe, um eine religiöse Idee zur Anschauung und zum Ausdrucke zu bringen, von der Naturwahrheit und historischen Treue ab — wir erinnern an den jugendlichen unbärtigen Christus, an die nackten Jünglinge im Feuerofen, an den Drachen statt des Fisches bei Jonas und an den nackten Jonas unter der Kürbisstaude auf den alten Sarkophagen und in den Katakomben — so lässt sich erklären und begreifen, wie man auch in der Darstellung des Gekreuzigten, um einen so grossartigen Gedanken, wie der angedeutete ist, zu verkörpern, sich die erforderlichen Abweichungen erlaubte. Man vertauschte daher den Hüftschurz, das Kleid der Armuth und Knechtschaft, mit der hohenpriesterlichen Toga oder dem königlichen Purpur; man setzte auf das Haupt die Königskrone oder schlang die priesterliche Binde um die Stirn des Heilandes. Derselbe durfte nach dieser Auffassung nicht am Kreuze hangen; er wurde als an demselben stehend dargestellt, die Hände ausgebreitet, die Welt als Gebieter zu umspannen, oder als Vermittler für sie zu beten.

Diese Symbolik, und nicht heikele Prüderie, war die Veranlassung zu den bekleideten Christusfiguren am Kreuze. Und solche bekleidete Christusgestalten scheinen zur Zeit des h. Gregor von Tours schon in Aufnahme und zur Verbreitung gelangt zu sein. Denn in der oben angeführten Stelle seiner Schrift: De gloria martyrum, wird von dem schrecklichen Gesichte (persona terribilis), welches dem Presbyter Basilius erschien, nicht die Darstellung des Heilandes am Kreuze überhaupt getadelt; sondern nur der Umstand, dass man ihn nackt, bloss mit einem Leinentuche umgürtet, abgebildet hatte, ruft den Vorwurf heraus: „Omnes vos obtecti estis et me iugiter nudum aspicitis", und motivirt den Befehl: „Vade quantocius et cooperi me vestimento et tege linteo picturam illam, in qua crucifixus appareo". Es scheint mir, dass hier der Schluss nicht allzu gewagt ist: an den bekleideten Crucifixus war das Auge der Christen schon gewohnt, nur die Neuheit der nackten Darstellung erregte Anstoss in dem frommen Gemüthe des Presbyters, als er sah, wie die Menge sich hinzu drängte und betrachtend vor dem Bilde verweilte. Keineswegs ist aber von diesem Vorfalle die Bekleidung des Crucifixes zu datiren, wie Molanus anzunehmen scheint.

Solche bekleidete Crucifixbilder lassen sich noch aus verschiedenen Zeiten nachweisen.

1) Das älteste Monument dieser Art, welches auf uns gekommen ist, dürfte in dem Coemeterium sancti Iulii seu Valentini via Flaminea zu finden sein. Christus steht auf einem Fussbrett, die Arme sind auf dem Querbalken horizontal ausgebreitet und angenagelt, der Kopf ist sanft zur Rechten (vom Beschauer aus gerechnet zur Linken) geneigt; es fehlt zwar Binde und Königskrone, aber statt derselben ist ein breiter tellerförmiger Heiligenschein (ohne die drei üblichen Strahlen) um das Haupt geschlungen;

der ganze Leib ist mit einem langen Talar ohne Aermel bekleidet; die Füsse sind nicht angeheftet; die Augen nicht geschlossen. Sonne und Mond sind zu beiden Seiten des Hauptes abgebildet; über demselben, an der Fortsetzung des Langbalkens ist die Inschrifttafel mit den Worten: Iesus rex Iudaeorum, angebracht. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes, ebenfalls mit dem Heiligenscheine.

2) Die Kreuzigung, welche das Miniaturbild im oben erwähnten syrischen Evangelien-Codex auf der Laurentius-Bibliothek zu Florenz darstellt, zeigt Christus in gleicher Weise mit einer ärmellosen Tunica bekleidet, während die beiden Schächer nur mit einem Lendentuche umgürtet sind. Die Füsse sind hier mit zwei Nägeln angenagelt, die nackten Arme horizontal ausgebreitet, der Kopf von einem Heiligenscheine umgeben; Sonne und Mond zu beiden Seiten des Hauptes abgebildet. Die Soldaten, welche unter dem Kreuze sitzen, dürfen nun nicht mehr um das Kleid würfeln: der Künstler lässt sie Morra (ein in Italien beliebtes Fingerspiel) spielen. Dass dieses Manuscript dem Ende des sechsten Jahrhunderts angehört, ist schon oben bemerkt.

(Schluss folgt.)

Statuten-Entwurf eines Cäcilien-Vereins

für katholische Kirchenmusik in Deutschland (nebst Oesterreich und der Schweiz).

(Aus „Cäcilia".)

§. 1. Zweck.

Es soll ein Verein gegründet werden zu dem Zwecke, dass die echte katholische Kirchenmusik überall eingeführt oder gefördert werde. Es soll also überall eingeführt oder gefördert werden 1) der Choral oder Cantus Gregorianus; 2) die figurirte polyphone Gesangmusik der älteren und neueren Zeit, so weit sie den liturgischen Gesetzen und dem Geiste der Kirche entspricht; 3) das deutsche Kirchenlied; 4) das ernste würdige Orgelspiel. Der Verein tritt der Instrumentalmusik, so weit die Kirche sie gestattet und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung derselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, nur in so fern sich einlassen, als er die dringend nothwendige Reform derselben anstrebt.

§. 2. Mitglieder des Vereines

können Alle (auch Musik-Laien) werden, welche für die Grundsätze und Zwecke des Vereines, so weit es eben in ihren Kräften steht, thätig sein wollen und einen jährlichen Beitrag von 30 Kr. (süddeutsch), 9 Sgr. oder 50 Neukr. österr. W. franco an den Cassirer desselben einsenden oder diesen Beitrag durch eine entsprechende Summe ein für allemal ablösen. Für diesen Beitrag erhalten die Mitglieder die jährliche Vereinsgabe, welche in einer werthvollen Composition besteht, die der Höhe des Beitrages entspricht.

§. 3. Vorstandschaft.

Der Verein hat als Ehrenpräsidenten oder Protectoren solche Bischöfe oder sonstige Notabilitäten, welche durch ihre Stellung, ihren Einfluss und ihre Thätigkeit die vorzüglichste äussere Stütze desselben werden oder sind. Der leitende Präsident muss ein Componist, Organist, Chorregent oder Musikschriftsteller von anerkanntem Rufe sein. Ihm zur Seite steht a) ein Cassirer, b) ein Secretär, der die Correspondenz besorgt. Dieser letztere muss mit dem Präsidenten an einem Orte wohnen, c) aus so vielen Ausschuss-Mitgliedern (Beiräthen), als Provinzen oder Diöcesen hinreichend (mit wenigstens 15—20 Mitgliedern) vertreten sind. Auch sie müssen Fachmänner sein. Sie verpflichten sich zu einer jährlichen Berathung mit dem leitenden Präsidenten, dem Cassirer und Secretär zusammenzutreten an einem von demselben zu erwählenden Orte im Herzen Deutschlands, wobei alle Geschäfte, die allenfallsige Statuten-Erweiterung oder Aenderung u. dgl. erledigt werden. Die im Laufe des Jahres sich ergebenden Geschäfte erledigt der leitende Präsident mit dem Secretär, vorbehaltlich der Zustimmung der übrigen Mitglieder des leitenden Ausschusses. Der Ausschuss wird sich bei seinem ersten Zusammentreten, etwa bei Gelegenheit der 19. General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands in Bamberg oder eines abzuhaltenden Musikfestes selbst eine Geschäftsordnung festsetzen; jedes Ausschuss-Mitglied hat eine Stimme, und nur bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Präsidenten. Die erste Wahl findet durch die bis 1. Mai 1868 beigetretenen Mitglieder Statt und hat bis zur nächsten Wahl, die etwa in fünf Jahren Statt finden soll, Gültigkeit. Letztere erfolgt durch eine General-Versammlung.

§. 4. Mittel zur Erreichung des Zweckes.

1) Das erste Hauptmittel ist: die Gründung von Chorregenten-Conferenzen. Vier bis acht Mitglieder die nahe genug wohnen, um hier und da zusammenzukommen, bilden einen Conferenzbezirk. Selbstverständlich kann ein solcher Bezirk eine beliebig grössere Anzahl von Mitgliedern umfassen. Verpflichtung dieser Conferenzbezirke oder

Bezirksvereine ist, jährlich zwei- oder dreimal sich zu versammeln, und eine Berathung über die Präsidentenwahl ist erfolgt, sobald einhundert Mitglieder beigetreten sind; durch Stimmen, welche nach dem 1. Mai 1868 einlaufen, kann die Wahl des Präsidenten, der einhundert Stimmen erhalten hat, nicht mehr alterirt werden; so angenehm auch spätere Beitritts-Erklärungen sind, so muss der obige Termin einbehalten werden, damit nicht eine in infinitum ausgehende Wahlzeit den Verein nicht zur Constituirung kommen lässt. Die Liste der Beigetretenen wird in diesen Blättern veröffentlicht (vollständiger Name, Stand, Wohnort und nächste Post).

ad §. 4. 1) Die Gründung solcher Conferenzbezirke kann unverzüglich beginnen. Ich nehme die Sache praktisch. Ein eifriger Chorregent oder Geistlicher oder Beamter etc. ladet die Freunde der Kirchenmusik, die im Umkreise von 1—2 Stunden wohnen, ein, legt ihnen obigen Statuten-Entwurf vor, ladet sie zum Beitritte ein, und gründet unter den Beigetretenen, welche auch Ehrenmitglieder werden können, den Conferenzbezirk. Finden sich nicht 4—8 musicalische Mitglieder, so ist die Gründung zu vertagen; der Beitritt zum ganzen Vereine ist dadurch nicht erfolglos, weil jeder Einzelne sich ans Ganze anlehnen und an den Provincial-Musikfesten etc. Theil nehmen kann.

2) Wie nützlich, fruchtbar, tiefeingreifend und wesentlich umgestaltend der Verein wirken muss, wenn seine Gründung gelingt, wird sich besonders zeigen, wenn die Musikfeste in Fluss kommen und gut benutzt werden. Denn nichts ist bildender und aneifernder als das Zusammenkommen, Zusammenberathen und Zusammenwirken auserlesener Kräfte. Der Haupterfolg, das Hauptresultat des ganzen Lebens Proske's (von seiner Bibliothek und der Herausgabe der Mus. div. abgesehen, die z. Z. todte Schätze wären ohne seine Nachfolger und Schüler) besteht darin, dass er mehrere andere gewonnen hat, die sein Werk fortführen.

Bei solchen Musikfesten werden viele neugewonnen, viele gestärkt, viele mit neuen Ideen bereichert, viele belehrt. Ich verweise auf den allgemeinen deutschen Musikverein, der, erst vor wenigen Jahren gegründet, doch schon Tausende von Mitgliedern zählt und jährlich ein grosses Musikfest abhält. Vielleicht hat derselbe weniger Aussichten auf Gelingen als wir — und er gelang doch.

3) Mir schwebt hierbei eine vollständige Organisation des Vereines mit Musikschule, mit bedeutenden Geldmitteln u. A. vor Augen. Ich bin zu sehr überzeugt, dass alles Grosse klein anfängt; und dass ein solcher Verein dem Senfkörnlein im Evangelium gleicht, als dass ich nicht die Ziele des Vereines recht hoch stecken möchte. Jeder Domchor soll mit der Zeit eine Musterschule werden. Es besteht in Rom eine zur Zeit Palestrina's gegründete musicalische Akademie, die, so wenig sie leistet, doch noch Manche zu ernsteren, würdigen Compositionen etc. veranlasst, weil sie nur solche mit dem Titel „Maestro Compositore onerario" belohnt; eine Verbindung mit derselben und Herübernahme einiger Vorschriften wird der Ausschuss ins Auge fassen.

Muth! Muth! Wer Grosses vollbringen will, muss die Hand ans Werk legen! Es liegt in uns das Bedürfniss, uns die Hand zu reichen zum Bunde, zusammen zu wirken. Und — mögen Alle es wohl bedenken — wir sind in unserem Vereine völlig unabhängig, die Kunst muss frei bleiben. Wir ordnen unsere Angelegenheiten selbst, wir wählen selbst, wir beschliessen selbst, wir betteln um keine Kunst. Unsere Norm sind allein die Principien der echten katholischen Kunst. Mag Einer in politischer, in socialer Beziehung gesinnt sein, wie er will, das kommt hier nicht in Betracht; die Förderung der Kunst allein führt und hält uns zusammen; mit Ausschluss allen Egoismusses, aller Parteisucht wollen wir diesem grossen Ziele uns selbst, unsere Kräfte zum Opfer bringen.

Regensburg. Franz Witt.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Der „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" schreibt in seiner Octobernummer (1867): „Wir hatten den verehrten Lesern gemeldet, dass wir wegen Mangels an Raum und Zusammendrängung des Stoffes nicht in der Lage seien, alles zu melden, was sich im Laufe des letzten Monates ereignet habe. Zu unserer grossen Freude hat sich auch bis heute der Stoff zu Mittheilungen, und zwar vorzugsweise angenehmen, so gemehrt, dass wir verzichten müssen, den Ausdruck unserer Gefühle an manche Mittheilungen zu knüpfen und einfach die Data zu verzeichnen gezwungen sind. Es gilt dies insbesondere von einigen Unterstützungen, die wir von Seiten erlauchter Fürsten erhalten haben, denen unsere Anstalt schon so Vieles verdankt. Se. Maj. der König Ludwig I. von Bayern, die festeste und treueste Stütze aller unserer Bestrebungen, hat zum Ausbau der Carthause einen Beitrag von 3000 Fl. gewidmet. Sein erhabener Enkel, Ludwig II., sagte der Anstalt einen jährlichen Beitrag von 600 Fl. auf fünf Jahre zu. Von Sr. Maj. dem Könige Wilhelm I. von Preussen ist uns ein Geschenk von 550 Fl., von Seiner Königl. Hoheit dem Grossherzoge von Hessen ein solches

von 50 Fl. für den Bau der Carthause zugegangen. Seine Durchl. Prinz Adolf von Hohenlohe-Ingelfingen, k. preussischer General, auf Schloss Koschentin hat auf sein Actiendepositum von 100 Fl. verzichtet, und wurde diese Summe zur Minderung des v. Aufsess'schen Guthabens verwendet. Der Magistrat der Stadt Stettin hat zu Gunsten des Baufonds ebenfalls auf ein Actiendepositum von 100 Fl. verzichtet. Herr Landrichter Platzer in Sulzbach, dessen Name schon oft unter den Geschenkgebern genannt worden ist, hat zum Baufonds eine Obligation zu 25 Fl. gespendet.

„Unsere Sammlungen haben im Laufe der letzten Wochen einige sehr wesentliche, werthvolle Bereicherungen erhalten. Es sind mehrere kostbare Gläser und vor Allem eine altorientalische Glasschale aus dem XIII. Jahrhunderte, eine Parallele zu den zwei prächtigen Gefässen im Domschatze von St. Stephan in Wien, ferner ein silberner Kelch mit getriebenem Fusse, mit Medaillons von durchsichtigem Email an Fuss und Knauf besetzt, erworben worden; ferner ein geschnitzter Schrank aus der gothischen Periode, mit prachtvollen figürlichen Darstellungen, aus der niederen Rheingegend stammend, ohne Zweifel das schönste derartige Möbel, das Deutschland noch aufzuweisen hat: ein altes Geschütz aus dem XIV. Jahrhunderte, vielleicht die älteste erhaltene Feuerwaffe. Eine Anzahl mittelalterlicher Krüge vermehrte unsere Sammlung von Thongefässen durch sonst sehr seltene Stücke; der schöne, buntglasirte gothische Ofen vom Beginne des XVI. Jahrhunderts, der so viele Besucher unserer Anstalt erfreut und interessirt hat, ist nun Eigenthum des Museums, und unsere Gemäldesammlung ist um eines der kostbarsten Gemälde, welche das Mittelalter uns hinterlassen hat, bereichert worden: ein Gemälde der altkölnischen Schule, dem Meister Stefan zugeschrieben, für dessen Werth wir nur anzufügen brauchen, dass Dr. Waagen, Director der berliner Gemäldegalerie, Mitglied unseres Verwaltungs- und Gelehrten-Ausschusses, sich dahin aussprach, dass dieses eine der kostbarsten und schätzenswerthesten Acquisitionen sei, welche das Museum je gemacht habe, und dass durch einen solchen Schatz unsere Gemäldesammlung berechtigt sei, die Anerkennung jedes Kunstfreundes zu beanspruchen. Jeder Besucher unserer Anstalt wird mit uns die Freude dieses competenten Kunstkenners theilen.

„Um diese Ankäufe zu ermöglichen, hat Herr Landgerichts-Assessor Ludwig von Cuny in Köln, dessen reicher Geschenke schon oft gedacht worden ist, einen Zuschuss von 100 Thlrn. zur Ankaufssumme gespendet.

„Manche Besucher haben sich im letzten Jahre an der prachtvollen, auf galvanoplastischem Wege in Kupfer und Silber ausgeführten, mit Emails gezierten Copie des kolossalen Pocales, „Landschadenbund" genannt, erfreut, dessen Original sich im Besitze der steiermärkischen Stände in Graz befindet.

„Diese vollkommen getreue, vom Original nicht zu unterscheidende Copie repräsentirt einen Werth von 1000 Fl. ö. W. Wir hatten sie kommen lassen in der Hoffnung, sie für unsere Anstalt erwerben zu können. Es wäre uns jedoch neben den übrigen Ankäufen unmöglich geworden, und wir mussten sie zurückgehen lassen, hätte nicht der patriotische Verfertiger, Herr Karl Haas in Wien, Besitzer eines Ateliers für kunstvolle Metall-, insbesondere Kirchenarbeiten, Leiter des galvanoplastischen Ateliers des k. k. Museums für Kunst und Industrie in Wien, Correspondent dieses Museums, früher Landes-Archäolog zu Graz, dem die Anstalt auch schon so manche Förderung zu danken hatte, dem germanischen Museum dieses kostbare Werk zum Geschenke gemacht. An dieses schöne Geschenk knüpft sich jedoch noch ein freudiges Ereigniss. Ein patriotischer deutscher Fürst, Se. Kgl. Hoheit der Grossherzog von Baden, glaubte, dass solcher Patriotismus nicht ohne äussere Anerkennung bleiben dürfe, und geruhte, Herrn Haas in Anerkennung seiner Verdienste um das germanische Museum mit dem Ritterkreuze des Ordens vom Zähringer Löwen zu decoriren; und so hat denn jene Gabe einen doppelt erhöhten Werth für unsere Nationalanstalt.

„Der General-Direction der königlichen Museen in Berlin sind wir aufs Neue zu Dank verpflichtet, indem Se. Excell. Herr v. Olfers, der unserer Anstalt so vielseitige Förderung hat angedeihen lassen, durch Zuweisung von Gypsabgüssen einiger der schönen Masken von Schlüter im berliner Zeughause, so wie der grossen Gruppe der Parzen von Schadow den Grund zu einer Sammlung von Abgüssen moderner Sculpturwerke gelegt hat. Eine Anzahl von Abgüssen mittelalterlicher Elfenbein-Sculpturen sind uns gleichfalls von Sr. Excellenz zugesagt worden.

„Wir hoffen, in nächster Nummer noch von einer ansehnlichen Bereicherung unserer Gemäldesammlung berichten zu können und damit, so wie durch unsere heutigen Mittheilungen, denjenigen Freunden unserer Anstalt, die vorzugsweise unsere Sammlungen im Auge haben, grosse Freude zu bereiten."

Wien. Ueber das Werkchen von Dr. J. B. Nordhoff „Die Chronisten des Klosters Liesborn" (vergl. Organ 1868 Nr. 2) sagt Dr. J. A. Messner in den Mittheil. der k. k. Central-Commission, Jahrg. XII (Sept.-Oct.) pag. LXXIII: „Wie in neuester Zeit Alwin Schultz, dem die mittelalterliche Archäologie schon so viele werthvolle urkundliche Beiträge, insbesondere in Betreff der alten Bezeichnungen von Gebäudetheilen, über die Doppelcapellen und dergleichen zu danken hat, von der St. Nicolauskirche zu Brieg die interessanten Baurechnungen im I. Heft der Zeitschrift für Alterthum und Geschichte Schlesiens 1867 nebst Baubeschreibung mittheilt und dabei auch auf die übrigen Kunstdenkmäler, Holzsculp-

turen als Bilder und ehemalige Kirchenschätze, Bezug nimmt, so hat Dr. J. B. Nordhoff in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde, 26. Band, Münster (Separatabdruck eben daselbst bei Friedrich Regensberg 1866) die urkundliche Geschichte des Klosters Liesborn unter dem Titel „die Chronisten des Klosters Liesborn" zum Gegenstande seiner Forschung genommen und die Kunstgeschichte deutlich zum Mittelpuncte der Abhandlung ausersehen in dem nämlichen Bemühen, endlich sichere Daten aufzustellen, welche für die sonst unbestimmbaren Denkmäler derselben Gegend zum Anhaltspuncte dienen sollen. Die vortreffliche Arbeit Lübke's über die Kunst in Westfalen, kam dieser Abhandlung sehr zu Statten, die wiederholt darauf verweist.

„Es ist in hohem Grade interessant, vom Verfasser in die Mitte einer Kunstblüthe eingeführt zu werden, welche dieses einzige Kloster auszeichnete und auf die Fülle von Leistungen schliessen zu können, die in jener Zeit allenthalben zu Tage traten. Vom XIII. bis XVI. Jahrhundert erscheint dieses Kloster in jeder Art von Kunstübung hervorragend.

„Der Verfasser gibt, so weit es die engen Gränzen des Thema's gestatten, von der verschiedenen Thätigkeit in der Kunst ein anschauliches, urkundlich beglaubigtes Bild — dass er gerade der Kunstthätigkeit bei seiner diesen Gegenstand nicht zunächst berührenden Aufgabe solche grosse Aufmerksamkeit geschenkt, darf um so mehr Anerkennung finden, je seltener in solchen Arbeiten ein Verständniss dafür anzutreffen ist. Trotz aller Bemühung, den Namen des Meisters des 1465 aufgestellten und geweihten Altar-Werkes ausfindig zu machen, fand sich lediglich eine Rechnung für Farben vom Jahre 1468, die jedoch den Maler nicht nennt. Wichtig ist die Bemerkung über Miniaturen des ersten Viertels des XV. Jahrhunderts, in so fern die Maler derselben diesen Zweig aus Holland mitgebracht und das im Jahre 1425 gefertigte Passionsbild zu Nienberg mit den Evangelisten-Symbolen auf quadrirtem Grunde mit den Passionsbildern des berühmten liesborner Meisters eine schlagende Aehnlichkeit hat — hier also ein in niederländischer Weise gearbeitetes Miniaturbild das Vorbild für die Tafelgemälde bot. Den Zusammenhang der Schulen, insbesondere mit der niederländischen Hauptschule urkundlich zu sichern, gehört noch immer zu den ins Auge zu fassenden wichtigen Aufgaben der Geschichte der deutschen Malerei. Der Verfasser, dem die Aufdeckung von Wandgemälden im Langhause der Klosterkirche zu danken ist, berücksichtigt diesen Punct mit gleicher Sorgfalt, wie es Lübke gethan und führt die Altarbilder zu Sünninghausen, Altlünen und an anderen Orten auf die liesborner Schule zurück. Von dem unlängst durch Pastor Didon entdeckten grösseren Passionsbilde zu Lippborg wird der Zusammenhang mit dem erwähnten Altarbilde von Altlünen auf Grund des übereinstimmenden Monogrammes wahrscheinlich gemacht. Die Vorsicht der Argumentation des Verfassers berechtigt zu der Erwartung, dass künftige Arbeiten desselben im eigentlich kunsthistorischen und archäologischen Gebiete der Wissenschaft förderlich und dauernden Werthes sein werden."

Wien. Der Alterthums-Verein zu Wien veranstaltet für den bevorstehenden Winter gleichwie in den abgelaufenen Jahren, für seine Mitglieder eine Reihe von Abendversammlungen. Vorläufig wurden fünf solcher Versammlungen, je eine für jeden Monat festgestellt und sind zahlreiche Zusagen von Seiten vieler Fachmänner und Kunstfreunde hinsichtlich zu haltender Vorträge und wegen Herbeischaffung von Ausstellungs-Gegenständen gegeben worden. So löblich dieses Bestreben des Vereins-Ausschusses auch sei und so sicher man damit den Wünschen der Mehrzahl der Vereinsmitglieder entsprechen mag, so dürfte doch gewiss der Wunsch nicht überflüssig sein, dass man bei diesen Abendversammlungen in Zukunft nicht so ängstlich an der Form von zu haltenden Vorträgen bleibe, sondern dass vielmehr der ungezwungene Ton der Conversation Platz greife, dass nur mit kurzen Worten der ausgestellte Gegenstand erörtert und damit die Discussion über derlei Objecte eingeleitet werde. Ohne dass dadurch der gelehrte, gleichsam von dem Katheder herab gehaltene Vortrag gänzlich ausgeschlossen werde, würde damit eine gewisse Ungezwungenheit hervorgerufen werden, die sicherlich dem Zwecke der Abendversammlungen nur förderlich wäre.

An dem ersten Abend hat Architekt H. Petschnigg über „Restauration mittelalterlicher Kirchenbauten" mit besonderer Rücksicht auf die ihm übertragene Restauration der Heiligen-Blut-Kirche zu Graz gesprochen. Zur Ausstellung gelangte ein ganz vorzügliches Kehlheimer-Steinrelief (vorstellend das Portrait der Barbara Blumbergerin) aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Ueber dieses Kunstwerk ersten Ranges, Eigenthum des H. Gsell, sprach Frhr. v. Sacken einige erläuternde Worte.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 5. — Köln, 1. März 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Kerpener Burg. — Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten. — Geschichtliches in Betreff der Replik wegen Aufstellung der Orgeln. — Die kirchliche Baukunst. — Besprechungen etc.: München. Ulm. Oliva. Wien. Pesth.

Die Kerpener Burg.

(Nebst artistischer Beilage.)

Die ehemalige Burg bei Kerpen ist jetzt spurlos verschwunden; nur eine geringe Erhebung etwas südöstlich von Kerpen bezeichnet nach der mündlichen Ueberlieferung die Stelle, auf der die in beiliegender Zeichnung dargestellte Burg gestanden hat, und birgt die Trümmer der ehemaligen Feste unter freundlicher Rasenmatte. Die Zeichnung ist einer niederländischen, im Besitze der Hochgeborenen Freifrau de Ville, geb. Freiin von Waldbott-Bassenheim-Bornheim befindlichen Chronik entnommen und getreu facsimilirt; folgende Inschrift befindet sich auf dem Original:

Als Hauptmann Biel von Fricht allein
Mit einem Knecht genannt Capitein
Erwischt ein Haus Kerpen genannt,
Nitt weit von Coelln im Gulicher Landt,
Streckt er sich bold gar sehr geschwindt
Mit allerhand losem Gesindt,
Vnd allein vender diesem Schein:
Als wuldt er mit den Staten sein
Zum rauben und plundern wol gemutt
Durchmausett er viller leuth gutt
Vnd richtet an vill loser Bossen
Das die Spaniard hatt sehr verdrossen
Rucken mitt Gewalt vor dasselbe hausz
Den Hauptman seie fordern darausz
In wenig Stunden seie in erlangen
Vnd inmitt seinem Gesind hangen.

Im Munde des Volkes leben die Thaten dieses Hauptmanns Biel noch fort, danach aber war er weniger Räuber als vielmehr Schützer und Schirmherr armer Bauern gegen die aussaugenden Gutsbeamten und Verwalter. Um die geringe Stärke seiner Mannen zu verbergen und die ihm oft auflauernden „Herren“ zu täuschen, liess er stets einem Theile der ausrückenden Pferde die Eisen verkehrt aufnageln, so dass man von den Spuren nie wissen konnte, ob er in seiner Burg oder ausserhalb, noch auch wie viel Pferde er mit sich führen mochte. Anno 1579 wurde seinem Treiben ein Ziel durch spanische Scharen gesetzt. Die letzten Reste der Burg standen zu Anfang dieses Jahrhunderts noch und wurden nach und nach von den Leuten der Umgegend zu ihren baulichen Bedürfnissen fortgeholt.

A. Lange.

Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten.

(Schluss.)

3) Auf der Bibliothek zu Würzburg zeigt man einen Codex aus dem Ende des siebenten oder Anfange des achten Jahrhunderts, welcher in irischer Schrift die Briefe Pauli enthält. Ein Miniaturbild stellt die Kreuzigung dar. Christus ist ganz bekleidet, das Haupt mit dem Kreuznimbus umgeben.

4) Eine Handschrift der Predigten des h. Gregor von Nazianz, welche für den Kaiser Basilius Macedo (starb 886) geschrieben wurde und in Paris aufbewahrt wird, bietet eine Darstellung des Gekreuzigten, worauf Christus mit einem Purpurmantel angethan erscheint.

5) Zu Emmerich am Rhein ist noch ein frühromanisches Crucifix vorhanden, welches ebenfalls hieher zu zählen ist. Es ist aus Holz gefertigt und ursprünglich ganz mit vergoldetem Blech überzogen gewesen, das jetzt nur noch an Kopf, Füssen und Händen vorhanden. Es ist vier Fuss hoch, der Corpus misst zwei und einen halben Fuss. Das Gewand, welches die Figur ganz bekleidet und um die Hüfte mit einem Gürtel zusammengehalten wird, erinnert an den Priestertalar (Chetoneth) des alten Bundes. Eine Andeutung einer priesterlichen Kopfbinde scheint uns ebenfalls an der Stirn vorhanden zu sein.

6) Ein Crucifix mit bekleidetem Christus befindet sich auch in der Kirche St. Maria in Lyskirchen zu Köln. Das lange Gewand reicht in leichtfaltiger Drapirung bis zu den Füssen herab; die Oberarme sind von weiten Aermeln umhüllt. Die aus Silber getriebene Christusfigur steht mit horizontal ausgebreiteten Armen auf dem Suppedaneum. Von einer Annagelung ist weder bei den Füssen noch bei den Händen eine Spur. Es stammt aus dem XII. Jahrhunderte.

7) In der Sammlung des Museums im Hotel de Cluny zu Paris befindet sich ein Bronce-Crucifix, das wahrscheinlich aus dem X. Jahrhunderte stammt und drei Stunden von Tarsus in Cilicien mit einer Menge von Waffen entdeckt wurde. Der ganze Corpus mit Ausnahme der Arme wird von einem Gewande umkleidet, das auf der Brust nach Art einer Stola gekreuzt ist.

8) Die pariser Staatsbibliothek bewahrt ein schönes Elfenbeinschnitzwerk, aus dem XI. Jahrhunderte, welches die Kreuzigung darstellt. Das lange Gewand, welches den Gekreuzigten bis auf die Füsse und Unterarme umhüllt, ist mit Ornamenten reich verbrämt.

9) Demselben Jahrhunderte gehört das Crucifixbild auf dem Schlosse Tyrol bei Meran an. Der Heiland ist mit einer langen Toga angethan und trägt eine Königskrone auf dem Haupte.

10) Zuletzt führen wir noch zwei Darstellungen des Gekreuzigten an, welche zu den vollendetsten dieser Art zählen und darum als eigentliche Repräsentanten ihrer Genossen gelten mögen. Die erste ist ein Werk deutscher Kunst; sie befindet sich in einem Evangeliarium von Niedermünster bei Regensburg, das jetzt der Hofbibliothek zu München einverleibt ist. Der Codex ist im XII. Jahrhunderte geschrieben. Der leidende Gottmensch hängt hoch an einem Kreuze von Gold; sein heiliger Leib ist in einen Purpurmantel gehüllt, sein Haupt mit einer glänzenden Königskrone geschmückt.

11) Die andere Darstellung ist auf einem Frescogemälde in einer Kirche zu Verona aus dem XIV. Jahrhunderte zu sehen. Der Heiland steht aufrecht am Kreuze; die angenagelten Arme machen den Eindruck, als seien sie frei ausgestreckt, die umstehende Menge zu beherrschen oder für sie zu beten, der Leib ist mit einem langen Priestergewande angethan.

Diese Beispiele zeigen zur Genüge, dass die bekleideten Darstellungen des Gekreuzigten vom VI. Jahrhunderte unserer Zeitrechnung an sich nachweisen lassen. Die noch erhaltenen Denkmäler dieser Art thun auch dar, wie weit verbreitet diese Art von Crucifixbildern gewesen sein muss, da sie in den verschiedensten Gegenden auftreten. Wie viele derselben müssen aber im Laufe der Zeit durch die Nachlässigkeit und Unbilden der Menschen zu Grunde gegangen sein!

Die Crucifixbilder dieser Kategorie stellen natürlich Christus nicht als gestorben, sondern als lebend dar. Eben so wenig ist mit der Auffassung, die ihr zu Grunde liegt, der Ausdruck zuckenden Todesschmerzes und ringender Agonie vereinbar, sie verlangt vielmehr würdige Majestät und Ruhe in dem offenen Auge und den freien Gesichtszügen und der ganzen stehenden Haltung.

Neben diesen Crucifixbildern mit bekleidetem Corpus kommen sehr früh auch Darstellungen des Gekreuzigten vor, welche, sich an die historische Thatsache treu anschliessend, den Heiland nackt am Kreuze zur Anschauung bringen.

Nach der übereinstimmenden Angabe der vier Evangelisten kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Christus nackt gekreuzigt ward. Es kann nur die Frage sein, ob er, ganz und gar jeglicher Umhüllung beraubt, an das Kreuz geschlagen ward, oder ob er mit dem Lendentuche umgürtet war. Viele Kirchenväter entscheiden sich für die erstere Annahme. Der h. Ambrosius sagt z. B.: „Refert considerare, qualis ascendat (sc. Christus): nudum video; talis ascendit (sc. in crucem), quales nos auctore deo natura formavit; qualis in paradiso homo primus habitaverat, talis ad paradisum homo secundus intravit." Und der h. Athanasius meint: „Exuebat vestimenta sua; decebat enim, cum hominem introduceret in paradisum, exuere tunicas, quas Adam accepit, cum e paradiso eiiceretur." Für die gänzliche Nacktheit spricht auch die Sitte, welche bei der Kreuzigung befolgt wurde; und es lässt sich nicht annehmen, dass die rohen Kriegsknechte und erbitterten Juden bei Christus eine Ausnahme gemacht haben sollten.

Gleichwohl wird darüber gestritten, ob unter dem „nackt" ein völliges Entblösstsein von aller und jeder Kleidung zu verstehen sei. Im Evangelium des h. Johannes lesen wir: „Als Simon hörte, dass es der Herr sei, gürtete er sich das Unterkleid um, denn er war nackt, und warf sich ins Meer." Es lässt sich nicht denken, dass

Petrus bei der Fischerei ganz und gar nackt beschäftigt gewesen, vielmehr muss man annehmen, dass er den Hüftschurz nicht abgelegt hatte. Unter dem Unterkleide trugen die Orientalen (und tragen noch) ein Lendentuch, bei den Hebräern Chagora genannt. Bei anstrengender Arbeit und in grosser Hitze war diese Chagora, d. i. ein Stück Leinen oder Tuch, welches mit einem Stricke um die Hüfte gebunden wird, die einzige Kleidung. Man hat geglaubt und glaubt noch annehmen zu müssen, Christus sei bei der Kreuzigung diese Chagora belassen, weil man sich seine Mutter und die übrigen Frauen nicht unter dem Kreuze denken konnte, wenn der Heiland ganz und gar entblösst an demselben hing. Doch wie es sich damit auch verhalten möge — wir wagen keine bestimmte Entscheidung —, so viel steht fest, dass Christus, wenn er nicht ganz und gar nackt am Kreuze hing, höchstens mit der Chagora angethan sein konnte. Letzterer Auffassung ist die Kunst bei der Darstellung des Gekreuzigten, wo nicht der oben entwickelte Symbolismus ein Abweichen von der historischen Treue heischte, stets gefolgt. Christus wurde am Kreuze, man darf wohl sagen, nie nackt dargestellt, sondern stets wenigstens mit dem Lendentuche umwunden.

Diese Darstellung des Gekreuzigten musste den alten Künstlern wie den christlichen Gemeinden um so mehr zusagen, da sie nicht nur der historischen Treue Rechnung trug, sondern auch der beliebten symbolischen Auffassung einen weiten Spielraum liess. Denn die beiden symbolischen Bedeutungen des Nackten in der altchristlichen Auffassung und Kunst treffen nirgend in grösserem Maasse zu, als bei Christus am Kreuze; sie finden im Gekreuzigten in ganz eminentem Sinne ihre Ausprägung.

Die freiwillige Uebernahme der Leiden, die völlige Bereitwilligkeit zur Ertragung derselben; ferner die grösste Erniedrigung und Armuth sind ja die Hauptmomente der einen Seite des Leidens Christi. Auf Ersteres weist er selbst hin, wenn er in Gethsemane betet: „Nicht mein, sondern dein Wille geschehe". Letzteres spricht er deutlich genug aus, da er am Kreuze ausruft: „Mein Gott, mein Gott, wie hast du mich verlassen!" Die Apostel konnten nicht oft genug darauf hinweisen, dass Christus freiwillig in sein Leiden und in den Tod gegangen. Wir führen von den vielen nur die eine Stelle an: „Er erniedrigte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuze."

Diese Seite des Kreuzestodes ist auch im katholischen Cultus vorzüglich zur Ausprägung gekommen. Die ganze Feier des Charfreitags als des höchsten Trauertages ist von dieser Idee getragen. Christus erscheint in der ganzen Liturgie dieses Tages als der erniedrigte Gottessohn, als der zertretene Erdenwurm, als das misshandelte Lamm, welches zur Schlachtbank geführt wird. Aber überall und stets klingt durch die Frei- und Bereitwilligkeit, womit er alle Leiden und Qualen ertrug zur Genugthuung für die Sünden der Welt.

Wenn die altchristliche Kunst nun auch zu einer Zeit, wo das gehetzte und verfolgte Christenthum aus den unterirdischen Grüften sich erhoben und zur weltbeherrschenden Religion mehr und mehr emporgeschwungen hatte, zunächst und zuerst Veranlassung fand, den Heiland am Kreuze als Sieger und König und Hohenpriester darzustellen, gewisser Maassen Auferstehung und Kreuzigung in ein Bild zusammenziehend; so konnte doch die andere prägnante Seite von Christi Leiden nicht lange zurückgesetzt bleiben. Als einmal begonnen war, Christus am Kreuze in leibhafter Figur abzubilden, musste auch sie sich mit Macht zum Vortrage drängen.

Die älteste Erwähnung einer nackten Darstellung des Gekreuzigten glaubt man vielfach in einem lateinischen Gedichte zu finden, welches ehemals dem Lactantius zugeschrieben wurde und den Titel führt: „de passione domini", oder in anderen Manuscripten „de beneficiis suis Christus". Es ist in demselben von einem Crucifixbilde die Rede, welches am Eingange eines Tempels (in limine templi) stehend dargestellt wird, um den Eintretenden die Leiden des Heilandes und seine Wunden zu vergegenwärtigen. Der leidende Heiland redet vom Kreuze herab die Eintretenden an und fordert sie auf, nicht nur sein blutiges Haupt, seine blassen Wangen, seine durchbohrten Hände und Füsse, sondern auch seine klaffende Seitenwunde und die von Blut bespritzten Glieder zu betrachten. Dieses setzt aber einen entblössten Corpus voraus.

Es ist jedoch nicht ausgemacht, nicht einmal wahrscheinlich, dass der Dichter, wer immer er sein mag, ein bestimmtes, wirklich vorhandenes Crucifixbild vor Augen gehabt habe. Dann ist unzweifelhaft, dass dieses schöne Gedicht, welches zwar eines Lactantius (starb 325) würdig ist, einer späteren Zeit angehört, einem späteren Dichter — einige Literaturhistoriker denken an Venantius Fortunatus im sechsten Jahrhunderte — zugeschrieben werden muss. So viel wird aber aus diesem Gedichte ersichtlich, dass das christliche Gemüth vor einer nackten Darstellung des Gekreuzigten nicht zurückschreckte, vielmehr eine ganze Reihe erbaulicher Momente darin fand.

Die erste mit Sicherheit nachzuweisende Erwähnung eines unbekleideten Crucifixus haben wir in der schon mehrfach angeführten Mittheilung Gregor's von Tours, worin er von einem Crucifixbilde berichtet, welches in einer Kirche zu Narbonne auf die Wand gemalt war. Der Heiland war nackt dargestellt, nur mit einem Lenden-

tuche umgürtet. Dieses Bild fand vielen Beifall, und die Menge verweilte gern vor demselben. Als eine Erscheinung, welche der Presbyter Basilius im Traume sah, diese Darstellung tadelte, ward sie nicht übertüncht, sondern mit einem Vorhange verhüllt, um nur bei besonderen Gelegenheiten gezeigt zu werden.

Derartige Darstellungen des Gekreuzigten sind, wenn auch nicht aus der Zeit eines Gregor von Tours — starb 594 — doch aus ziemlich hohem Alterthume auf uns gekommen. Als ältestes Monument dieser Kategorie erwähnen wir die Kreuzigung auf dem Elfenbein-Relief des Diptychon der Herzogin Agiltrude von Spoleto, welches aus dem neunten Jahrhunderte stammt. Der Corpus ist nur mit einem Lendentuche umgürtet, das von den Hüften bis kaum an die Kniee reicht.

Aus dem X. Jahrhundert ist das Crucifix auf dem kostbaren Deckel des Evangeliencodex aus dem Kloster Echternach (jetzt in der herzoglichen Bibliothek des Schlosses Friedenstein bei Gotha) zu nennen. Es soll eine griechische Arbeit sein. Auch hier ist die nackte Darstellung gewählt, der Leib des Heilandes nur mit einem Hüftschurz umgeben.

Aus dem XI. Jahrhunderte nennen wir ein Wandgemälde in der Kirche S. Urbano alla Caffarella bei Rom. Christus hängt nackt am Kreuze, ohne Dornenkrone; das Schürztuch reicht bis zu den Knieen herab. Ein schmales Lendentuch sieht man ferner auf dem Elfenbeindeckel einer Evangelienhandschrift in der Bibliothek Barberini zu Rom. Das Relief stellt die Kreuzesabnahme dar. Endlich weisen wir für diese Zeit noch auf das merkwürdige Miniaturbild hin, welches sich in der vatikanischen Bibliothek in einem Pfeiler eingemauert findet. Es ist von einem Mönche gemalt und kam von Konstantinopel nach Rom. Das Ganze besteht aus fünf Vierecken, die in Form eines Kreuzes zusammengesetzt sind. Jedes dieser Vierecke ist in kleine Felder eingetheilt. Die vier Arme des Kreuzes stellen eine Art bildlichen Kalenders dar, wie sie damals in den Klöstern gebräuchlich waren; jeder Kreuzflügel umfasst drei Monate, indem er in einzelnen Miniaturbildern die Geschichte der vorzüglichsten Heiligen zeigt, welche in jeden Monat fallen. Auf der mittleren Tafel sieht man die Geschichte des alten Bundes und das Leben und die Passion Christi. Die Kreuzigung und Grablegung zeigen den Gekreuzigten mit Lendenbinden umgürtet.

Aehnlichen Darstellungen begegnet man in Italien auch aus dem XII. Jahrhunderte. Nackt, nur mit der Hüftbinde umgürtet, finden wir den Gekreuzigten auf dem in Silber ciselirten Antipendium der Kirche von Citta di Castello in Umbrien; Papst Cölestin II. (1143) schenkte es. In dem Manuscripte eines Lebens Jesu aus der nämlichen Zeit sahen wir ein Miniaturbild der Kreuzigung ganz derselben Art.

Aus dem XIII. Jahrhunderte führen wir an: ein Mosaikbild in dem Gewölbe der Apsis in der Kirche San Clemente in Rom — der Hüftschurz fällt bis zur Mitte der Lenden hinab: eine Handzeichnung von Cimabue, die sich in der Galerie zu Florenz befindet —, sie stellt die Kreuzabnahme dar, der Hüftschurz reicht ebenfalls nur bis zur Mitte der Lenden. Der Rest eines Wandgemäldes in der Franziscuskirche zu Assisi von demselben hat die gleiche Anordnung des Schürztuches. Ferner sind noch zu nennen: ein Crucifixbild von Giunta da Pisa in der Kirche zu den h. Engeln (1236), ein anderes von Andreas Tafi zu Florenz; die Kreuzigung im Saale des Capitels des h. Sylvester an der Kirche der Santi quatro coronati in Rom.

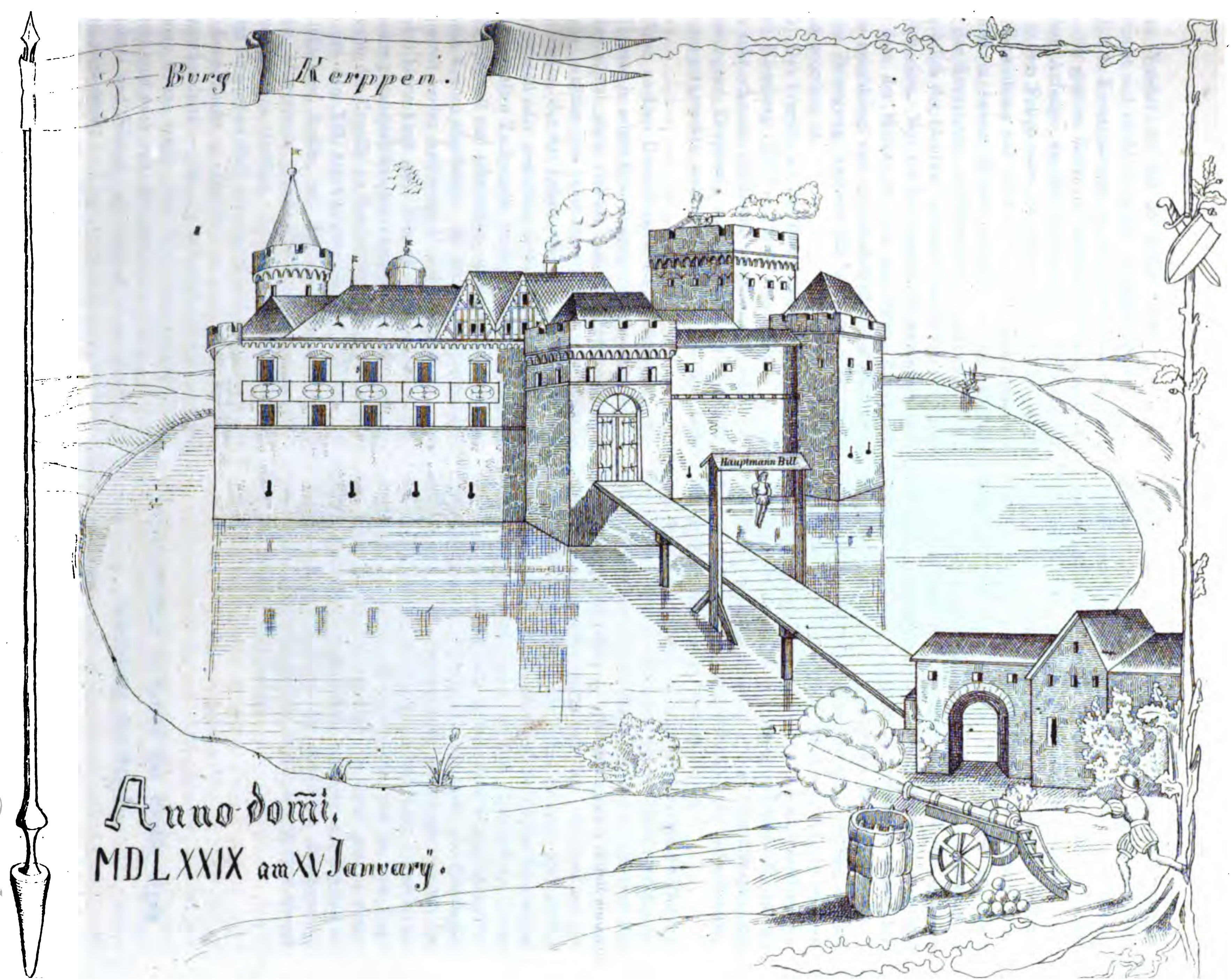
Damit es jedoch nicht den Anschein gewinne, als ob die nackte Darstellung des Gekreuzigten allein bei den griechischen und italienischen Künstlern üblich, dem „keuschen germanischen Volke" aber fremd und erst später aus Italien zugetragen sei, wollen wir noch einige Beispiele der nackten Darstellung des Gekreuzigten aus der deutschen Kunst des Mittelalters namhaft machen:

1) Die Kreuzigung Christi auf dem Elfenbeindeckel eines 1014 geschriebenen Missales aus Bamberg, jetzt auf der Hofbibliothek in München. Die Lenden sind von einem Tuche umgeben, das vorn in einen Knoten zusammengebunden ist.

2) Die Kreuzigung auf einer der sechszehn Reliefdarstellungen der hildesheimer Thüren, welche Bischof Bernward (starb 1022) in Erz herstellen liess. Die sechste Gruppe des neutestamentlichen Cyklus ist eine Darstellung des Kreuzestodes Christi. Der Gekreuzigte ist nackt bis auf das Perizoma, das Haupt mit dem Kreuzheiligenschein umgeben.

3) Die Kreuzigung auf dem verduner Altare im Kloster Neuburg bei Wien, gemäss der Inschrift im Jahre 1181 von Meister Nicolaus aus Verdun angefertigt und in 51 Nielloplatten ausgeführt.

4) Die Kreuzigung auf den sogenannten korsun'schen Thüren der Kathedralkirche zur h. Sophia in Nowgorod. Diese Thüren heissen die korsun'schen, weil sie nach einer Sage aus Cherson (im Russischen: Korsun) durch Wladimir den Grossen im Jahre 988 nach Nowgorod gebracht sein sollen. Sie sind aber deutschen Ursprunges, nicht vor Ende des XII. Jahrhunderts entstanden, vielleicht durch Erzbischof Wichmann von Magdeburg (starb 1192), der auf den Thüren abgebildet ist, beschafft. Diese Darstellung der Kreuzigung ist eine der merkwürdigsten, die wir kennen. Christus nackt, mit der Hüftbinde, thut noch am


Burg Kerppen.
Hauptmann Bill
Anno domi.
MDLXXIX am XV January.

Kreuze Wunder; er hat die rechte Hand vom Kreuze losgetrennt und reicht sie seiner trostlosen Mutter.

5) Die Kreuzabnahme an den Externsteinen in Westfalen, ein grosses Relief in lebendigen Felsen gehauen, aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts; denn die Capelle in dem Felsen weist die Jahreszahl 1115 als Datum ihrer Einweihung auf. Obwohl eine Kreuz-Abnahme, ist sie doch in hohem Maasse geeignet, die Darstellungsweise der Kreuzigung des Mittelalters zu studiren, sowohl rücksichtlich der Datirung als auch hinsichtlich der Eigenthümlichkeiten. Wir machen namentlich darauf aufmerksam, dass der Hüftschurz von den Hüften bis zu den Knieen herabhängt und in reichem Faltenwurf, aber nicht in freier Bewegung, sondern mit unverkennbarer Manirirtheit geordnet ist.

6) Das Crucifix an der Hauptpforte der Lorenzkirche zu Nürnberg (1275—1280); der Corpus ist mit einem sehr schmalen Hüfttuche umgeben, das schon eine ungezwungene Drapirung zeigt; auch sind die Arme schon emporgereckt; auch die Dornenkrone fehlt nicht mehr.

Diese nackten Darstellungen des Gekreuzigten, welche Christus in seiner Erniedrigung repräsentiren, enthalten aber zuerst noch vielfach eine Beimischung des Gedankens, welcher den bekleideten Crucifixen zu Grunde lag. Christus, der das Leben selbst ist, wurde auch hier nicht sterbend oder gestorben, nicht im Todeskampfe oder in schmerzhaften Zuckungen, sondern lebend, mit offenen Augen, ruhevoll und schmerzlos, mehr stehend als hangend am Kreuze abgebildet. Es ist ein eigenthümlicher Widerstreit beider Auffassungen des Gekreuzigten, welcher sich hierin kund gibt. Nur als eine Combination dieser beiden gegensätzlichen Anschauungen ist es zu betrachten, wenn das Crucifix zu Bartholomäberg im Thale Montavon aus dem XII. Jahrhunderte Christus einerseits mit majestätischem Antlitz, mit der Königskrone auf dem Haupte, andererseits jedoch nackt, nur mit dem Hüftschurze angethan, darstellt. Dasselbe gilt von dem Crucifix im Tympanon über dem westlichen Hauptchore der St. Johanniskirche in Gemünd — auch noch aus dem XII. Jahrhunderte —, wo der fast nackte Crucifixus ebenfalls eine Krone trägt. Das Abendland vermochte sich nur nach und nach von der Auffassung Christi als eines Herrschers und Königs, als welcher er am Kreuze erscheint, zu trennen.

Die Darstellung des Gekreuzigten als eines Gestorbenen, eines schwer am Kreuze hangenden, von Schmerz und Wunden entstellten Leichnams, kam zuerst in der griechischen Kirche in allgemeinere Aufnahme, fand jedoch bei den Lateinern nicht geringen Widerspruch. Hefele sagt hierüber in seinen Beiträgen zur Kirchengeschichte, Archäologie und Liturgik: „Als um die Mitte des XI. Jahrhunderts durch den Patriarchen Cerularius von Konstantinopel wieder heftige Streitigkeiten zwischen der griechischen und lateinischen Kirche veranlasst wurden, die zu dem grossen annoch fortdauernden Schisma führten, verfasste der gelehrte Cardinal Humbert unter Papst Leo IX. unter anderen Streitschriften gegen die Griechen auch einen grossen Dialogus inter Romanum et Constantinopolitanum, an dessen Ende er den Griechen vorwirft: „Hominis morituri imaginem affigitis crucifixae imagini Christi, ita ut quidam Antichristus in cruce Christi sedeat ostendens se adorandum tanquam sit deus.“ Was Cardinal Humbert damit meinte, ersehen wir aus der Antwort des Patriarchen Michael Cerularius und seiner Aftersynode, worin gesagt ist: „Einige Gottlose aus dem Abendlande haben die ganze orthodoxe Kirche mit dem Anathem belegt und es uns zum Vorwurfe gemacht, dass wir die natürliche menschliche Gestalt (beim Crucifixbilde) nicht naturwidrig verändern lassen.“

Im XII. Jahrhunderte fing diese natürliche Darstellung des sterbenden oder gestorbenen Christus am Kreuze mit dem Ausdrucke des Schmerzes auch im Occident sich Eingang zu verschaffen an. Als sterbender Schmerzensmann ist z. B. Christus dargestellt auf dem verdüner Altare im Kloster Neuburg bei Wien, der, wie oben gesagt, 1180 vollendet wurde. Diese naturalistische Darstellung ging im XII., selbst noch im XIII. Jahrhunderte neben der mehr idealen parallel, gewann aber wegen ihrer grösseren historischen Treue mehr und mehr die Oberhand, bis sie zuletzt die letztere ganz verdrängte und die bei Weitem üblichere wurde. Das Crucifix der Lorenzkirche zu Nürnberg, wovon oben Rede war und das dem Ende des XIII. Jahrhunderts angehört, ist schon ganz in dieser Weise gedacht und aufgefasst, während ein Crucifix zu Wechselburg in Sachsen aus demselben Jahrhunderte noch in der entgegengesetzten Weise den Heiland lebend und mit offenen Augen zeigt.

Geschichtliches in Betreff der Replik wegen Aufstellung der Orgeln.

In Nr. 16 vorigen Jahrg. des „Organs für christliche Kunst“ gab ich Fingerzeige bei Aufstellung der Orgeln, um in das seitherige Experimentiren hinsichtlich der Orgelstellung wenigstens einige leitende Gedanken zu bringen, und zwar mit Rücksicht auf den Ton und die Wir-

kung der Orgel, der kirchlichen Architektur und Schönheit, und auf den Cultus überhaupt. Zu dem Ende wurde die Grösse und Bedeutung der jetzigen Orgeln hervorgehoben und gezeigt, dass sie in alten oder neuen Kirchen mittelalterlichen Systems dessbalb jetzt so schwankende Standpuncte erleiden mussten, weil die Kirchen in alter Zeit nur kleinere Orgeln gekannt hätten, für welche leichter ein Platz zu finden gewesen wäre, als für die ungleich grösseren Instrumente der Gegenwart. Es kam also darauf an, um den Anforderungen der Architektur einerseits und den der Orgeln andererseits gerecht zu werden, gewisser Maassen zwischen den Ansprüchen beider einen Compromiss zu schliessen. Zu dem Ende wurden die einzelnen Standorte von Osten nach Westen geprüft und nach ihrer Güte oder Unzweckmässigkeit empfohlen oder missrathen. Der westliche Standpunct zwischen oder unter den Thürmen schien uns bei Basiliken und Hallenkirchen im Allgemeinen der zweckmässigste. Doch sollten diese leitenden Gedanken, wie der Schluss besagte, vorläufig erst die allgemeinen Contouren einer wichtigen Frage bilden, so dass sie sich namentlich den Erfolg wünschten, entweder durch bessere ersetzt oder, falls sie Anklang fänden, durch neue Erfahrungen und Gedanken bereichert und verbessert zu werden. Für unsere Ausführungen mussten wir selbstverständlich sowohl den geschichtlichen als den rein praktischen Standpunct der Gegenwart einnehmen, den letzteren, um gegen die veränderten Anforderungen der Jetztzeit nicht zu verstossen, den geschichtlichen, um die Entwickelung des Missverhältnisses zwischen der Grösse der Orgeln und den architektonischen Gestaltungen des Kirchenbaues darzuthun. Daher gaben wir in der Einleitung, so weit es anging, einige allgemeine und einige specielle Gedanken hinsichtlich der Orgeln, ihren Stand und ihre Bedeutung gegenüber der Achtung, welche sie gegenwärtig geniessen. In demselben Jahrgange Nr. 23 des Organs hatte der Artikel die Freude, eine Replik zu erleben. Als ich die Ueberschrift der Replik las, dachte ich mir, es seien meinem Wunsche gemäss die gegebenen Fingerzeige entweder durch bessere ersetzt oder durch neue Gedanken und Erfahrungen bereichert; denn alsdann wäre eine Verständigung, beziehungsweise eine Lösung hinsichtlich der Frage über die Stellung der Orgeln vielleicht angebahnt und, wenn sie weitere Betheiligung gefunden hätte, wirklich erzielt worden. Allein weder der erste, noch der Schlussartikel der Replik ging auf die Stellung der Orgel, also auf die praktische Lösung der Frage, mit einem Worte ein, sondern bloss auf einen Satz meiner Einleitung. Dieser lautet:

„In den Benedictinerklöstern Norddeutschlands waren sie (die Orgeln) bis weit ins XVI. Jahrhundert verboten, um sich dann erst durch ihre Zweckmässigkeit Eingang zu verschaffen."

Verfasser der Replik, Dr. J. M. Kratz zu Hildesheim, glaubte die Richtigkeit des oben aufgestellten Satzes bestreiten zu müssen, da wenigstens zunächst in einem Benedictinerkloster Norddeutschlands bereits im Anfange des XIV. Jahrhunderts, also schon lange vorher, eine Orgel aufgestellt ist, und brachte urkundliche Beweise, dass schon im Jahre 1312 in der Benedictinerkirche zum h. Michael in Hildesheim eine Orgel vorhanden gewesen, und andere Urkunden, wonach der Abt und Convent dieses Klosters sich schon im XIV. Jahrhunderte die Orgeln und die Beschaffung derselben angelegen sein liessen. Diese Ausführungen und die beigebrachten Documente sind unbestreitbar eben so wichtig und schätzbar für die Geschichte der Orgeln, als sie das eigentliche Thema meiner Fingerzeige umgeben oder doch nicht dafür verwerthen.

Allein da sie zur Widerlegung meines eben aufgestellten Satzes bestimmt sind, so glaubte ich diesen um so mehr retten zu müssen, als ich damit, wie mein Gegner mit der Replik, wieder einen Baustein zur Geschichte der Orgeln beizubringen vermag.

Ich behauptete, die Orgeln wären bis weit ins XVI. Jahrhundert verboten gewesen; die Replik zeigt, dass sie schon im Anfange des XIV. Jahrhunderts vorhanden waren und bestreitet auf Grund dieser Thatsache meine Behauptung.

An sich, glaube ich, konnte diese Thatsache meine Behauptung nicht umstossen; denn die Culturgeschichte lehrt, dass die Verbote erst dann eintraten, wenn ein Uebel schon weite Dimensionen erlangt hatte und aus seinem Verstecke bis zu den Ohren der Vorgesetzten gedrungen war. Dann erst traten die Verbote ein, und der Culturhistoriker findet in denselben, mögen sie nun den Staat, die Kirche und das Leben betreffen, eine reiche Quelle für Uebel oder Institutionen oder Zustände, welche in den Annalen und Chroniken bereits als feststehende Thatsachen gelten. Doch genug hiervon; eine Philosophie der Geschichte oder die Quellen der Geschichte näher zu berücksichtigen, dazu ist hier nicht der Ort. Wir wollten zunächst erweisen, dass ein Zustand, ein Institut verboten sein kann und doch besteht, ja, dass es gerade auf Grund des Verbotes regelmässig schon längst bestanden hat; diese Thatsache, auf unsere Streitfrage angewandt, ergibt, dass die Benedictinerklöster des XVI. Jahrhunderts gewiss ihre Orgeln vielleicht schon Jahrhunderte lang hatten, bevor sie verboten wurden; daher hätte mein Gegner vielmehr meinen Satz zur Stütze der vorgebrachten Thatsachen benutzen können, statt ihn damit widerlegen zu wollen.

Uebrigens muss man auch das Unternehmen, einen so bestimmt ausgesprochenen Satz, wie den meinigen, direct auf ein anderes Anzeichen zu bestreiten, wenigstens voreilig nennen, falls ein Gegner nicht von vornherein Grund hat, anzunehmen, dass ein so bestimmt hingestelltes historisches Factum aus den Aermeln geschüttelt sei. Die historischen Theile der Einleitung mit Citaten zu behaften, hielt ich nicht für nothwendig, weil sie eben als Skizzen hingeworfen waren, und die Hauptsache meistens in praktischen Anweisungen verlief.

Mein Satz enthält allerdings in sich eine Ungenauigkeit; in so fern ich das Verbot nicht hätte bis weit ins XVI. Jahrhundert hineindatiren sollen, sondern nur einfach bis ins XVI. Jahrhundert. Allein ich schrieb ihn bloss nach der Erinnerung, da das Verbot leider, so viel mir bekannt, bloss erst in Handschriften vorhanden ist und diese stets schwerer zu erlangen sind als durch den Druck verbreitete Bücher. Es findet sich nämlich unter den Auszügen der Capitelsrecesse der bursfelder Ordenscongregation zum Jahre 1501. Das Capitel wurde zu Köln im Kloster St. Pantaleon abgehalten und bestimmte unter Anderem Folgendes:

Usus organi de novo non instituatur; ubi vero antiquum deponi non poterit ita temperetur modulacio, ut in vesperis ad magnificat gloria patri etc. et hymni ultimus versus semper per chorum cantetur, in missa vero nihil post evangelium penitus moduletur per organum.

Trotzdem vormals jedes der bursfelder Union einverleibte Kloster die Recesse des Ordenscapitels besass, und jetzt noch mehrere treffliche Handschriften, wie zu Iburg, Münster und Paderborn, vorhanden sind, ist leider auf den Druck derselben oder auf den Druck der wichtigsten Recesse noch keine Rücksicht genommen. Und doch enthalten sie so manche kostbare Beiträge zum Leben des Ordens in den drei letzten Jahrhunderten, und werfen sie so manches erfreuliche Seitenlicht auf das Leben der Welt ausserhalb des Klosters, oder geben, wie der mitgetheilte Recess, geradezu Beiträge zur Geschichte der christlichen Liturgie.

Der angezogene Recess aber verbietet ausdrücklich, dass der Gebrauch der Orgeln von Neuem eingeführt werde, und wo eine ältere Orgel nicht bei Seite gesetzt werden könne, wird ihr Gebrauch möglichst beschränkt, um die innere Kraft und Schönheit des reinen Gesanges nicht zu verkümmern.

Das Verbot ist also vorhanden und scheint sogar dahin abzuzielen, die alten Orgeln bei Seite zu setzen. Meine Absicht, mit dieser Angabe die verhältnissmässig geringe Bedeutung der Orgeln darzuthun, war also völlig gerechtfertigt, indem sie sich stützte auf ein allgemeines Urtheil der versammelten Ordensväter, die ihres Chordienstes wegen sich der Orgeln hätten häufig bedienen, und bei ihrem vorhandenen Klostervermögen sich leicht dieselben hätten erwerben können. Allein sie hielten die Herrschaft des Orgeltones nicht für wirksam und wohlthuend beim Gesange, und desshalb erfreuten sich die Orgeln nicht jener Hochachtung und schon darum nicht jener mächtigen Ausbildung wie in der Gegenwart. Das wollte ich mit jenem Satze gesagt haben, obwohl ich mich sehr davor verwahre, die gegenwärtige Hochachtung der Orgeln zu verkümmern oder über die Gebühr zu loben. Und wenn ich auch anerkenne, dass die Orgel nach den gegenwärtigen Begriffen ein unbedingt nothwendiges Instrument ist, ohne welches die Leute den Gottesdienst nicht so erhebend und erbauend finden würden, und wenn ich auch selbst noch Beispiele beibringen kann, wonach die Orgeln hier zu Lande sich namentlich in den Stiftskirchen nnd in den Kirchen des Benedictinerordens eines höchst hohen Alters oder einer recht bedeutenden Ausbildung in alter Zeit erfreuten, so muss ich doch hinzufügen, dass man trotz alledem die Orgeln noch weit bis ins XVI. Jahrhundert für den Kirchengesang nicht ganz geeignet und förderlich zu halten schien, dass man bis dahin noch ein bestimmtes Misstrauen, wenn man will, eine missfällige Wirkung von der Orgel erwartete.

Hierüber belehrt uns ein Visitationsprotocoll vom 28. August 1571, betreffend die Servatiikirche in Münster.[1]) In diesem Protocolle fragen die Visitatoren allerdings nach einer Orgel, in so fern sie zu weltlichen und ausgelassenen Stücken (an organa aliquid seculare ac lascivum resonent) gemissbraucht werden und nicht die erforderliche Zeit während des Messopfers schweigen konnte, allein sie bestehen nicht auf dem Vorhandensein einer Orgel, vielmehr nahmen sie zweimal mit Stillschweigen die Antwort hin, dass eine Orgel zur Zeit in der Kirche nicht vorhanden sei. Die erste Antwort ist hier für unseren Zweck bezeichnend. Auf Interrogatum 13: An Epistola, Evangelium, Symbolum praefatio et oratio dominica tota sine decurtatione cantentur, an vero alia observetur hac in re consuetudo? erfolgt die Antwort: Ex quo organum in ecclesia sua non habeant, omnia integre cantari. Der Herausgeber[2]) bemerkt zu dieser Antwort, „Es ist also eine alte Erfahrung, dass die Orgeln viel zur Verschlechterung des Kirchengesanges beigetragen haben". Ich meinerseits folgere aus dieser Antwort nur, dass man namentlich den Orgeln damals die Schuld beilegte, wenn der Gesang des

1) Bei Tibus: Geschichtliche Nachrichten über die Weihbischöfe von Münster, 1862. S. 95—101.

2) Tibus a. a. O. S. 97.

Priesters oder Chores verkümmert oder verkürzt wurde. Sie ergibt aber deutlich, dass die Orgeln dermalen nicht gesucht und geachtet wurden, wie jetzt, ja, dass ihr Nichtvorhandensein als ein Glück für den Gesang im Allgemeinen erschien.

Der Pfarrer Johannes Kridt, welcher die Antwort gab, war zugleich Weihbischof und zeitweise sogar Generalvicar und Domprediger. Konnte ein so hoher Würdenträger ein so bedenkliches Zeugniss über die Orgeln ausstellen, dann dürften sich die Orgeln bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts wenigstens in einigen Diöcesen noch keiner allgemeinen Aufnahme und keiner besonderen Anerkennung erfreut haben. In der That dauert es bis weit ins XVII., ja, bis ins XVIII. Jahrhundert, bevor einzelne Land- oder Stadtgemeinden Norddeutschlands ihre ersten Orgeln sahen.

Der Benedictinerorden hatte also nach der Anschauung der Zeit wohl Recht, die Orgeln noch im XVI. Jahrhunderte in seinen Stiftskirchen zu verbieten. Wenn sie trotzdem in einzelnen Klosterkirchen vorhanden oder gar in alter Zeit schon beliebt waren, so hatte das seinen Grund in der allgemeinen Verfassung des Ordens und in seinem zeitigen Sittenzustande. Die Verfassung des Benedictinerordens war nämlich ursprünglich bloss föderativ; die einzelnen Klöster standen zu einander in keinem Verbande, das Tochterkloster hatte gegenüber dem Mutterkloster keine Verbindlichkeiten, sobald es sich abgelöst und für sich das Regularleben begonnen hatte. An eine Unterordnung unter andere Klöster und Klosterprälaten war nicht zu denken; der Abt stand unter dem Bischofe, Vogt oder Landesfürsten, oder wenn sich das Kloster zu eximiren gewusst hatte, nur unter dem Kaiser und Papst. In der Regierung seines Klosters band er sich einfach an das Sittliche und an die Ordensregeln. Daher allein schon konnten in diesem Kloster Institute geschaffen werden, welche ein anderes nicht kannte.

Der zeitige Sittenzustand der Benedictinerklöster war überdies vom Ausgange des XIII. Jahrhunderts bis zur Einführung der bursfelder Reformen, also bis in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts, Jahr für Jahr immer tiefer gesunken, so dass es fast keine Klosterchronik gibt, welche nicht die bittersten Klagen über ihr Kloster anstimmt.[1]) Auf den Lorbern ihrer Väter ruhend, welche für die Welt, die Kirche und den Staat gearbeitet, geschwitzt und geblutet hatten, ergaben sich die Söhne des h. Benedict im späteren Mittelalter der Trägheit, der Verweltlichung und vielfach der herbsten Entsittlichung. An der Reinheit des kirchlichen Gesanges war ihnen also weniger gelegen, und sie mochten sich freuen, ein Surrogat des Gesanges in den Orgeln zu finden. Waren die Stiftskirchen aber zugleich Pfarrkirchen, so hing der Erwerb einer Orgel zugleich von den Pfarr-Eingesessenen ab. Die bursfelder Union erweckte in den gesunkenen Klöstern Norddeutschlands, man darf wohl sagen, von Neuem den Geist des h. Benedict, so weit es die Zeitverhältnisse gestatteten. Dass diese Union die Orgeln nicht anerkannte, dass aus der Zeit des Ordensverfalles noch alte Orgeln in den Kirchen vorhanden waren und diese nur noch bedingungsweise geduldet wurden — das Alles liegt in dem oben mitgetheilten Verbote deutlich genug ausgesprochen. Wir konnten das Ordensleben und die Bedeutung der Orgeln nur skizziren; aber diese Skizze ist schon geeignet, die scheinbare Collision zwischen dem Vorhandensein und dem Geiste des Verbotes der Orgeln zu überbrücken und verständlich zu machen.

Diese Ausführungen dürften nun meine in Nr. 16 des Organs gegebene Behauptung nicht bloss aufrecht erhalten, sondern auch auf die zeitige Werthschätzung und die davon abhangende Ausbildung der Orgeln ein willkommenes Licht werfen. Sie rein sachlich fern von jedem persönlichen Anklange zu halten, das erforderte die Wichtigkeit des Stoffes, insbesondere aber der Vorgang und die grossen kunstgeschichtlichen Verdienste meines Gegners. Eine rein sachliche Darlegung sine ira et studio thut der Geschichte um so mehr Noth, als sie ja in der Gegenwart von der einen oder anderen Seite so mannigfach für ihre Zwecke ausgebeutet wird und desshalb für die Allgemeinheit vielfach ohne Nutzen bleibt. X.

Die kirchliche Baukunst.

Das grossartigste Werk der Weisheit, der Macht und der Liebe Gottes auf dieser Erde, jenes, das die reichste Fülle alles Schönen unter dem Himmel umschliesst, in ihm aber das nicht mehr irdische Haus, allwo „viele Stätten sind", durch ein sinnliches Bild dem Auge des Glaubens darzustellen, und zwar in Gebäuden, die zugleich ihrem anderen Zwecke, als Versammlungsorte der christlichen Gemeinde entsprächen, das war die Aufgabe der kirchlichen Baukunst. Sie konnte sie nur dadurch lösen, dass sie die sichtbare Kirche Christi in ihrer ganzen

[1]) Vergl. über Gladbach Eckertz und Noever Benedictiner-Abtei Gladbach 1853, S. 115—117, über Bursfeld Leuckfeld Antiquitates Bursfeldenses 1713, S. 19, über Corvei Strunck Annales Paderbornenses, über Liesborn Nordhoff Chronisten des Klosters Liesborn 1866, S. 12, ferner Chron. Riddaghus ap. Meibom Script. Rer. Germ. III, 376, und namentlich Trithemius Chronicon Hirsaugiense ed. Freher. p. 227.

Idee erfasste und in dem materiellen Gebäude ein symbolisches Bild derselben schuf. Sie musste dem Tempel von Stein mit allen Theilen, die sein praktischer Zweck forderte, jene Gestalt zu geben suchen und jene Einrichtung, die in symbolischen Zeichen und allegorischen Bildern, in Verhältnissen und Zahlen, das Wesen, den Geist, die Züge, den Grundriss der lebendigen Kirche auf Erden, so treu und so vollkommen als möglich dem gläubigen Gemüthe vorführte. Nach diesem Ziele hat die christliche Architektur gestrebt seit jenen Tagen, da sie es wagen durfte, aus der Verborgenheit der Katakomben hervorzutreten. Dass keine Periode darin so glücklich gewesen ist wie das Mittelalter, keine Richtung der Kunst so Grosses geleistet hat wie der germanische (gothische) Stil, das weiss jeder, der nicht unfähig ist, ihre Leistungen zu würdigen und ihren Geist zu verstehen.

„Das Kreuz und die Rose“, sagt Friedrich von Schlegel, „sind die Grundformen und Hauptsinnbilder dieser geheimnissreichen (der germanischen) Baukunst.“ Das Kreuz ist das charakteristische Zeichen des Erlösers der Welt. Indem seine Form die Gestalt des Gotteshauses bestimmte, verherrlichte dieses den von Gott erwählten Eckstein, über welchem das lebendige Haus des Allerhöchsten gebaut ist; verherrlichte es zugleich den Geist dieser Kirche, verkündigte es laut das Grundgesetz ihres Lebens, den Kern ihres Glaubens, das Siegel ihrer Hoffnung und ihrer Liebe Unterpfand, nicht weniger unzweideutig und klar, als es in lebendigen Melodieen und Worten dieselbe Kirche thut, wenn sie an den beiden jährlichen Festen des glorreichen Kreuzes und an zwei Tagen der Leidenswoche mit den Worten des Apostels im Introitus der Messe singt: „Wir aber kennen keinen anderen Stolz, als das Kreuz unseres Herrn Jesus Christus, in welchem unser Heil ist und unsere Auferstehung, unsere Freiheit und unser Leben“.

Aber woher neben dem Kreuze die andere Grundform, das zweite Hauptsinnbild, die Rose? Wie in dem Dunkel der Urzeit, in der Geschichte des Falles der Menschheit und ihres Verderbens, unzertrennlich von einander, zwei Gestalten hervortreten, obgleich die eine, der Mann, genügt hätte, das Unglück zu vollenden; wie die Geschichte des Volkes Gottes im alten Bunde von zwei Personen ihren Anfang nimmt, obgleich nur Abraham den heroischen Act des Glaubens vollzog, und dadurch der Träger der Verheissungen wurde, der „Vater der Glaubenden“; eben so lässt auch die Religion des neuen Bundes an der Spitze der christlichen Kirche zwei Gestalten erscheinen, von denen freilich die eine durch ihre eigene göttliche Kraft das ganze Werk der Erneuung des Menschengeschlechtes vollführte, aber nur indem sie auch der anderen ihren Theil daran gab, auch die andere stärkte, mitzukämpfen und mitzuüberwinden für alle ihres Geschlechtes, mehr zu thun und Grösseres für dessen Heil, als Eva einst gethan für sein Verderben. Die Abstammung von Adam ist für alle der Grund der Ungnade, aber „den Anfang der Sünde hatte das Weib gemacht, und ihretwegen sterben wir alle Tage“. Abraham's Kindschaft war es, an die sich der Anspruch auf den Segen der Verheissungen knüpfte: aber nur jene galten als Kinder Abraham's, die es durch Sara waren. Den Bausteinen des geistigen Hauses Gottes im alten Bunde hatte einst der Prophet zugerufen: „Höret mich, ihr alle, die ihr liebet, was gerecht ist und suchet den Herrn! Schauet auf den Felsen, aus welchem ihr gehauen, und auf die Grubenhöhle, aus welcher ihr gegraben seid; blickt hin auf Abraham euern Vater, und auf Sara, die euch geboren“. Konnten die Steine desselben Baues im neuen Bunde der wunderbaren Frau vergessen, die sie dem Geiste nach geboren? konnten sie, indem sie ihren Tempeln die Gestalt des Kreuzes gaben, den Felsen feiern, „aus welchem sie gehauen“, und dabei „der Grubenhöhle“ nicht gedenken, aus welcher sie dem Geiste nach „gegraben waren“? Und wenn sie nach einem Zeichen suchten für den Namen voll Wonne, den süssesten unter allen, die zu nennen, den Kindern Eva's gegeben ist; wenn sie sich nach einem symbolischen Ausdruck umsahen, würdig, die Blume voll duftenden Wohlgeruches zu versinnbilden, die herrlichste Wunderblüthe des Stammes, den einst im Paradiese Gottes Hand gepflanzt; liess sich ein besserer finden als die Königin unter den Blumen? Kein Wunder also, wenn mit dem Kreuze die „Rosa mystica“ das vorzüglichste Symbol der germanischen Baukunst wurde, wenn sie nach Fr. von Schlegel „die Grundfigur aller ihrer Verzierungen bildete, aus welcher selbst die eigenthümliche Form der Fenster, Thüren, Thürme in all ihrem Blätterschmucke und ihren reichen Blumenzierathen abgeleitet war“.

Vielleicht irren wir nicht, wenn wir die häufig wiederkehrende Form des regelmässigen Sechseckes — das Bild des Sternes — auf dieselbe Jungfrau deuten, die „Stella matutina“, den Stern des Meeres. Oder ist sie vielmehr auf den anderen Stern zu beziehen, der „aufgehen sollte aus Jakob“? Das Dreieck, das Kleeblatt, die sich überall wiederholende Dreizahl, war das natürliche Symbol des Geheimnisses, das die Grundlage des christlichen Glaubens bildet. Die ragenden Thürme, die schlanken Säulen, die Leichtigkeit des ganzen zu schwindelnder Höhe rastlos himmelanstrebenden Baues mit seinen Spitzen und Thürmchen ohne Zahl, sie sollten abermals das Lebensgesetz, den innersten Geist der Kirche dessen predigen, der gesagt hatte; „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“. In-

dem sie zugleich mit dem Auge die Seele des Eintretenden aufwärts zogen, sollten sie ihm das Wort des Apostels ans Herz legen: „Unser Wandel aber ist im Himmel: denn von dort erwarten wir den Heiland, Jesum Christum, unseren Herrn“, und „wenn ihr auferstanden seid mit Christus, dann liebet was droben ist, und nicht was auf der Erde“. In der unverwüstlichen Festigkeit seiner kolossalen Strebepfeiler und seiner ungeheuren Steinmassen war das Gotteshaus, das Generationen werden und verschwinden sah, das Bild „des Reiches, das kein Ende kennt“, des Hauses das „der weise Mann auf dem Felsen gegründet“, „eine Lapidarschrift jenes Wortes, das für alle Zeit der Gottmensch gesprochen: Tu es Petrus“. Wie endlich die Kirche Gottes die Trägerin des wahren Lebens ist und seine einzige Vermittlerin, so durften an dem Gebäude, das sie nachbildete, nicht jene todten Formen, nicht jene bewegungslose Kälte und Starrheit erscheinen, wie sie, das natürliche Attribut des anorganischen Stoffes, an den antiken Schöpfungen der Baukunst hervortritt; der Stoff musste beseelt werden, er musste sich verklären zum Träger des vollsten, des blühendsten Lebens. Daher in den germanischen Domen, um abermals mit Fr. von Schlegel zu reden, „jene naturähnliche Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und der äusseren blumenreichen Verzierungen; daher die unzähligen unermüdlichen Wiederholungen der gleichen Zierathen, und das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen; daher die in zarten Ranken aufschiessende Gestaltung der Säulen, Bogen und Fenster, wie von verschlungenen Zweigen, die verschwenderische Fülle, in welcher alles mit dem reichsten Blätterschmucke, mit der höchsten Blüthe des Lebens umkleidet ist“.

In dieser Weise schuf sich eine Zeit, kräftigeren Geistes und tieferen Gemüthes als ein späteres Geschlecht, das mit offenem Munde oder kopfschüttelnd zu ihren Wunderwerken hinaufsah, weil es zu klein war, sie zu begreifen, so, sagen wir, schuf sich der christliche Sinn des Mittelalters ein herrliches Bild der sichtbaren Kirche Gottes, und in ihm das Symbol jener geistigen Stadt, des neuen Jerusalem, welche der Prophet des neuen Bundes einst herniedersteigen sah vom Himmel, „schön wie die Braut, wenn sie geschmückt ist für den Bräutigam“. „Das Zelt Gottes, darin er wohnt inmitten der Menschen“, hatte die Stimme, die vom Throne ausging, sie genannt. Diesem Namen sollte das Symbol entsprechen; hatte die Baukunst für diesen Zweck geleistet, was in ihrer Macht stand, dann rief sie ihre Schwestern, Plastik und Malerei, dass sie „das Zelt Gottes“ bevölkerten mit Bewohnern, die seiner würdig wären.

Diese kurzen Andeutungen über einige der wesentlichsten Puncte aus der Symbolik der germanischen Baukunst dürften hier genügen. Unsere Aufgabe ist eben nur, den Nachweis zu liefern, dass der kirchlichen Architektur keines der Elemente abgeht, welche zum Wesen einer schönen Kunst erfordert werden. Uebrigens ist es ganz gewiss, dass die Werke des germanischen Stiles einen Schatz von Sinnbildern und Allegorien umschliessen, deren viele uns ganz entgehen. Nur der wäre im Stande, ihre Bedeutung wiederzufinden, der mit gründlicher Kenntniss der gesammten Theologie des Mittelalters eine eben so gründliche seiner reichen Natursymbolik verbände. „Ueberall in der Natur suchte jene glaubensvolle Zeit mystische Beziehungen zu den Pflichten und den religiösen Ueberzeugungen des erlöseten Menschen; in der Lebensweise der Thiere, in den Erscheinungen der Pflanzenwelt, in dem Gesange der Vögel, in den Eigenschaften der selteneren Steine, sah sie eben so viele Symbole heiliger Glaubenswahrheiten. Das Studium der Natur eben für diesen Zweck war im XIII. Jahrhunderte sehr verbreitet, wie sich dieses aus dem Speculum naturale des Vincenz von Beauvais, und einer Menge von Werken über die Thiere, Pflanzen und Steine ergibt, die in gebundener und ungebundener Rede um jene Zeit erschienen; auch in der ganzen Poesie jener Epoche spricht sich dieselbe Thatsache aus. Pedantische Nomenclaturen hatten dem Volke und den Dichtern den Zutritt zur Naturkunde noch nicht versperrt; die Reminiscenzen der heidnischen Abgötterei hatten sich noch nicht entweihend wieder eingedrängt in eine Sphäre, die eben das Christenthum dem wahren Gott zurückerobert. Wenn der Arme des Nachts seine Augen zum Himmel erhob, sah er statt Juno's Milchstrasse den Weg seiner Brüder nach Compostella, oder den Weg der Seligen zum Throne Gottes. Vor Allem bildeten die Blumen eine mit den reizendsten Bildern geschmückte Welt, eine stumme Sprache der lebendigsten, der zartesten Gefühle. Volk und Gelehrte kamen darin überein, diese holden Gegenstände ihrer täglichen Aufmerksamkeit mit den Namen derer zu bezeichnen, die ihrem Herzen am theuersten waren, der Apostel, der Lieblingsheiligen, oder der seligen Frauen, deren Unschuld und Reinheit in der makellosen Schönheit der Blumen wiederzuleuchten schien. Die in unseren Tagen so entvölkerte, für das Gefühl wie ausgestorbene Erde erfüllte damals ein Leben voll unsterblicher Schöne. Vögel und Pflanzen, alles, was dem Menschen auf seinem Wege begegnete, alles, was lebte, war mit dem Zeichen seines Glaubens, seiner Hoffnung bezeichnet. Es war ein weites Reich der Liebe, aber zugleich der Wissenschaft; denn alle Beziehungen wurzelten im Glauben. Wie einst jene Feuerstrahlen, die von den Wunden des Gekreuzigten

ausgingen, den Gliedern des heiligen Franciscus die heiligen Male einprägten, so hatten Strahlen, dem Herzen des Christenvolkes, des kindlich gläubigen, entströmend, der Natur in allen ihren Theilen die Signatur des Himmels, das Zeichen Christi, das Siegel reiner Liebe aufgedrückt".

Jos. Jungmann.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Am 16. März d. J. findet hier eine in ihrer Art bedeutende und alle Kunstliebhaber interessirende Versteigerung der über die Gränzen der Stadt hinaus berühmten Kunstsammlung von J. O. Entres Statt. Ein Katalog, 3940 Nummern aus den verschiedensten Gebieten enthaltend, bei Aumüller in München gedruckt, ist darüber erschienen; wolle Gott es, dass nicht das Meiste und Werthvollste ins Ausland wandere.

Die in diesem Katalog beschriebene, höchst interessante und fast alle Gebiete der bildenden Kunst umfassende Sammlung ist das schöne Ergebniss vieljähriger Bemühungen eines selbst rühmlich bekannten Künstlers, des Bildhauers Herrn Otto Entres, welcher schon im Jahre 1818, zu einer Zeit, wo die edle deutsche Kunst noch gar wenig Beachtung fand, sich dem Studium derselben mit allem Eifer hingab und ihre Werke zu sammeln begann.

Später (1828) unter der von dem Kunst-Mäcen König Ludwig I. von Baiern hervorgerufenen Glanzperiode erreichte Entres seine Selbständigkeit als Bildhauer, und von dieser Zeit an hat derselbe nicht nur selbst Treffliches in seinem Fache geleistet, sondern auch Neues und Erspriessliches in der Bildhauerei angeregt und ins Leben gerufen. Er war es, welcher der ungeeigneten Anwendung antiker Ideen und Stilformen in Kirchen und auf Kirchhöfen durch monumentale christliche Kunstwerke entgegentrat, so wie er auch, ermuntert durch seinen erhabenen Gönner König Ludwig I., die Holzsculptur in deutsch-christlichem Sinne wieder ins Leben rief, die bereits die schönsten Blüthen entfaltet hat und in stets zunehmendem Maasse noch entfalten wird.

Wie sehr der Künstler bestrebt war, die deutsche Kunst auch durch Belehrung und Beispiel wieder zu der ihr gebührenden Geltung zu bringen, und wie gut ihm dieses gelungen, ist in der Kunstwelt hinlänglich bekannt.

Diese wenigen Worte über den Gründer dieser reichen Sammlung mögen genügen, zu zeigen, dass dieselbe ihre Entstehung einer selbst reichbegabten Künstlernatur verdankt.

Nur durch tiefe Kenntnisse und rastloses Streben konnte es gelingen, eine Sammlung zu bilden, wie sie in solcher Vorzüglichkeit und in solchem Umfange meines Wissens im Privatbesitze nicht wieder vorkommen dürfte. Wegen beabsichtigter Domicils-Veränderung soll sie jetzt veräussert werden, und es ist daher den Herren Kunstliebhabern die so seltene und gewiss erwünschte Gelegenheit geboten, ihre Sammlungen mit gediegenen Kunstwerken zu bereichern.

Bei dem grossen Rufe, den diese kostbare Sammlung in den weitesten Kreisen des In- und Auslandes geniesst, so wie bei der Ausführlichkeit des Kataloges enthalte ich mich einer speciellen Anpreisung der einzelnen Objecte, und bemerke nur, dass die Sammlungen der Miniaturen und Handzeichnungen sowohl, als auch die der Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte viele vortreffliche Blätter enthalten. Auch unter den Büchern und Werken findet sich Schönes und Interessantes.

Das Vorzüglichste und zugleich Seltenste aber befindet sich in der Sammlung der Gemälde und ganz besonders der Sculpturen.

Ulm, im Januar. Dem jüngsten Berichte über den Fortgang der Restauration des hiesigen Münsters in Nr. 4 vor. Jahrg. ist berichtigend nachzutragen, dass das Strebebogenwerk des Mittelschiffes im Laufe des Jahres nicht vollendet wurde, wie dort angenommen, sondern solches erst dieses Jahr der Fall sein wird. Dagegen wurde die nordwestliche Wendeltreppe des Hauptthurmes von der ersten Galerie ab über 50 Fuss Höhe fertig und das Maasswerk des Fensters über der Sacristei hergestellt.

Seit mehreren Monaten wird auch an einem durchbrochenen Umgange am Chore gearbeitet, welcher, wenn fertig, allerdings das einfache und unfertige Aeussere des Chores lebhafter machen wird. Das Sprossenwerk des Hauptthurmes blieb aber leider noch unberücksichtigt; so dass der Schaden in Progressionen wächst und die Gefahr des Einsturzes desselben jeden Augenblick möglich ist; auch die Construction des Mittelschiffgebälkes ist noch nicht umgeändert. Die Glasgemälde des Chorschlusses, worunter zwei Fenster vom J. 1480 den Nürnbergern ebenbürtig sind, werden dermalen nach Vermessungen gezeichnet, um dadurch einen Ueberblick ihrer Anordnung der geschichtlichen Vorstellungen für den Restaurateur zu erhalten; hierbei stellt sich heraus, wie sorglos diese Kunstwerke seit langer Zeit behandelt wurden, und wie gerecht auch die schon vor mehr als 30 Jahren in dieser Beziehung gestellten Klagen waren.

Bis jetzt wurden für die Restauration des Münsters seit 25 Jahren über 350,000 Gulden ohne den Orgelbau, welcher auch über 60,000 Gulden kostete, verwendet; da nun aber die Mittel zum Fortbau stets spärlicher fliessen, so hat der Stadt- und Stiftungsrath beschlossen, eine Lotterie zum Besten der Sache einzuleiten und es sollen desshalb 300,000

Loose zu je 35 Kr. ausgegeben und Geldgewinnste von 20,000, 10,000 und 5000 Gulden in Aussicht gestellt werden. Auch Werke neuerer Meister sollen angekauft und als Gewinnste verloost werden. Dem Unternehmen ist also in mehrerlei Beziehungen der beste Fortgang und Erfolg zu wünschen.

Die in Ihrer Nr. 15 vom vorigen Jahre enthaltene Mittheilung über den reichen Schatz alter Pergamentzeichnungen der wiener Bauhütte gemahnte uns an den kurz vorher im Schwäbischen Merkur ausgesprochenen Wunsch, dass ein schwäbischer Kunst- und Alterthumsverein die dort in der Sammlung vorgefundene Zeichnung der im Jahre 1815 abgebrochenen Katharinenkirche in Esslingen — erbaut von M. Böblinger und gezeichnet von seinem Sohne Hans im Jahre 1501 — als Vereins- oder Jahresblatt möchte herausgeben, indem einem desfallsigen Gesuche an die betreffende Behörde in Wien wohl entsprochen würde. Vielleicht findet ein wiederholter Wunsch doch noch Gehör!

Die Restauration der neben dem Münster stehenden St. Valentins-Capelle ist zu allgemeiner Freude im vergangenen Jahre wieder lebhafter betrieben worden, und wir dürfen hoffen bei gleicher Thätigkeit in diesem Jahre, dass das Innere zur Ausstellung unserer Münster-Baurisse auch noch in diesem Jahre benutzt werden kann.

Oliva, im November 1867. Im Anschlusse an unsere Correspondenzen aus Oliva in Nr. 21 dieser Blätter (Seite 250) wollen wir die Mittheilung nicht unterlassen, dass der Danziger Zeitung Nr. 4528 zufolge das eingestürzte Gewölbe im Refectorium des Klosters Oliva in den letzten Wochen wieder hergestellt wurde, aber, noch ehe die Arbeit ganz vollendet war, am 23. October von Neuem einstürzte.

Wien. In der am 18. v. M. hier Statt gefundenen Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins besprach der Herr Ober-Baurath Schmidt in höchst interessanter Weise die im Saale ausgestellten Aufnahmen der alten Burgen Karlstein in Böhmen und Vaida-Hunyad in Siebenbürgen, welche von ihm mit Hülfe einiger jüngerer Architekten und Akademiker ausgeführt wurden. Der Vortragende gibt von beiden eine historische Skizze, schildert sehr lebhaft ihre einstige mittelalterliche Pracht und theilt schliesslich der Versammlung mit, dass ihm der ehrenvolle Auftrag geworden, die Burg Karlstein zu restauriren. Bezüglich der Vaida-Hunyad hoffe er, dass man jenseit der Leitha wohl auch das Seinige thun werde, um dieses so interessante Ueberbleibsel aus dem Mittelalter vor dem Verfalle zu schützen. Karlstein wurde bekanntlich vom Kaiser Karl im Jahre 1348 gebaut und der Bau in 7 Jahren vollendet. Vaida-Hunyad liess Johannes Hunyad erbauen.

Wien. Der Neubau der hiesigen Universität, eine der vielen seit Jahren hingeschleppten Aufgaben, welche sich mit der architektonischen Umgestaltung Wiens als immer dringender herausgestellt haben, scheint nun endlich in Angriff genommen werden zu sollen. In einer der letzten Sitzungen des österreichischen Reichsrathes erklärte der interimistische Leiter des Unterrichtswesens, Herr Justiz-Minister von Hye, dass durch kaiserlichen Beschluss ein Platz von mindestens 9811 und höchstens 12,335 Quadratklaftern hinter und seitwärts von der Votivkirche für den Bau der Universität angewiesen sei. Zur Inangriffnahme desselben wurde vorläufig die Summe von 200,000 Gulden in das dem Hause demnächst vorzulegende Budget eingestellt. Die Gesammtkosten des Gebäudes berechnen sich auf 1 Million Gulden. Der Minister schlägt die Dauer der Ausführung, mit welcher spätestens 1869 begonnen werden soll, auf ein Lustrum an. Es handelt sich darum, das Gebäude in architektonischer Hinsicht mit der Votivkirche in Harmonie zu bringen. Wir wünschen übrigens damit nicht gemeint zu wissen, dass es absolut gothisch werden müsse. Oder harmonirt etwa Sansovino's Bibliothek desshalb weniger mit S. Marco und dem Dogenpalaste, weil sie nicht mittelalterlich ist?

Pesth. Hier ist am 22. v. M., Nachmittags 3 Uhr, die Kuppel der neuen Leopoldstädter Kirche eingestürzt. Das Domgewölbe wurde durchbrochen; bloss die äusseren Thürme und der äussere Bau sind stehen geblieben. Die Kuppel fiel in sich selbst zusammen mit einem Getöse, welches den Erdboden weithin erbeben machte. Das Publicum war bereits durch das Bersten zweier Säulen auf die Gefahr vorbereitet. Der Zutritt zum Schauplatze der Gefahr ist abgesperrt. Kein Verlust an Menschenleben ist zu beklagen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Nebst artistischer Beilage.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 6. — Köln, 15. März 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Symbolik der Löwen am Bronze-Taufbecken im Dome zu Münster. — Festprogramm zu Winkelmann's Geburtstage am 9. December 1867. — Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinbunde. — Die pseudoschöne Kunst. — Karl's des Grossen Pfalzcapelle und ihre Kunstschätze. — Besprechungen etc.: London.

Symbolik der Löwen am Bronze-Taufbecken im Dome zu Münster.

In Nr. 13 des Organs für christliche Kunst (1. Juli 1867) gibt Herr Dr. Nordhoff in Münster eine detaillirte Beschreibung des an der Rückseite der Pietà im Hauptschiffe vor dem Westportale der Kathedrale zu Münster aufgestellten Bronze-Taufbeckens, in diesem Genre jedenfalls eines der bedeutendsten Kunstwerke, welche die rothe Erde besitzt. Der Fuss dieses Beckens läuft, mit Aufgabe der in den übrigen Theilen streng beobachteten gothischen Kelchform, in fünf Schenkel aus, die auf die Hintertheile von Löwen aufgelagert sind. Die Benutzung unbändiger Wesen als Träger, hat, mit Bezug auf die dem Thierreiche vom Schöpfer im Haushalte der Natur angewiesene Stellung, ausser der ästhetischen noch eine symbolische Bedeutung. Phantastisch erfunden und zusammengesetzt, wie dies nach von Schack's Forschungen über arabische Kunst die bewegtere Phantasie der Wüstensöhne besonders liebte, oder aus der Wirklichkeit entnommen, sollen Thiergestalten in der architektonischen Kunst die wilden, rohen Naturkräfte bezeichnen, die, auf die äussere, die Naturseite der Gebäude bedeutsam beschränkt und aus dem Bereiche des Heiligen verwiesen, doch in seinem Dienste, als die Heloten des Hauses, zu den gröbsten Verrichtungen, wie zum Abführen der Wasser vom Dache, sich bequemen oder, in den Winkeln hockend, zur sinnreichen Verzierung und Belebung des Ganzen dienen. An Werken der Plastik und der Sculptur müssen sie sich, wenn auch wuthschnaubend, zur Aufnahme von Lasten hergeben und finden ihre Stelle gewöhnlich an den untergeordnetsten Theilen des Werkes, dem Fusse der Becken und den Lehnen der Gestühle, während die oberen Partieen, wie menschlichen Zwecken angeeignet, so auch menschlichen Gestalten vorzugsweise eingeräumt sind. [1]) Darin beruht auch der wesentliche Unterschied zwischen dem organischen Thierleben und vegetativen Formen in ihrer Benutzung als decoratives Kunstelement, dass der Künstler die Thiere als der menschlichen Geisteskraft unterlegene und von ihr gebändigte Wesen darzustellen liebt und im ungefährlichen Spiele einem mächtigen Gegner in seinem Abbilde einen Schabernack anthut, indem er selbst reissenden Thieren gleich Knechten die niedrigsten Beschäftigungen anweist oder sie in launigem Scherze zu komischen Fratzen und satirischen Gebilden verzerrt; während er dem fügsamen Pflanzen-Elemente gern auch im Heiligen und Heiligsten eine Stelle gewährt. Zieht sich doch dieser Grundzug durch alle Kunst hindurch. Bis in das Allerheiligste des salomonischen Tempels verschaffte sich die Vegetation, freilich nur im Blattwerke des edelsten Gewächses, Eingang, da goldenes Weinlaub und zierliche Palmenzweige, mit Cherubim sinnreich durchwirkt, an den Wänden emporrankten, was in Uebereinstimmung mit der alttestamentlichen Tempelbeschreibung [2]) auch Tacitus in seiner merkwürdigen ethnographischen Skizze Palästina's vermerkt, und hoch auf den Spitzen der Kreuze und Filialen der gothischen Dome, da alles Thierische längst zurückgeblieben, öffnet die Schwertlinie (zugleich fränkisches Wahrzeichen) als Schlussstein einer grossartigen Fülle steinernen Laubwerkes ihre Blume. Aber im Vorhofe des Tempels boten zwölf eherne Rinder ihre

1) Vgl. Der Dom zu Köln und das Münster zu Strassburg, von J. von Görres. Regensburg 1842. S. 125.

2) III, Könige 7, 23—26.

Rücken einem grossen, zu den Waschungen des Opferfleisches bestimmten Becken dar, zum Zeichen, dass in Palästina der Stier unter das Joch gebeugt sei. Die der Wüste benachbarten Araber benutzten die bei ihnen heimischen Thiere, die abenteuerliche Gestalt der Giraffe und das lasttragende Kameel, als Kunstmotive bei der ihnen gewohnten Flächen-Ornamentation, namentlich bei Zeltdecken und Teppichen, gefielen sich aber in der Plastik vorzugsweise darin, ihren mächtigsten und schlagfertigsten Feind, den Löwen, als gebändigt darzustellen. So muss im ehemaligen Centralpalaste des spanischen Maurenthums, der wohl als Canon arabischer Bauweise gelten kann, eine grosse Zahl gebändigter Löwen im Hofe Wasserbecken tragen.

Der Schöpfer unseres Taufbeckens hätte sich im Anschlusse an jene uralte orientalische Thiersymbolik, die auch im Occidente bereits in der vorchristlichen Zeit heimisch geworden, mit dem in der Benutzung von Löwen als Trägern des Gefässes liegenden sinnbildlichen Inhalte begnügen können; aber ein feiner, auf das feinste gestimmter Kunstinstinkt führte ihn dahin, auch die specielle Bedeutung des Beckens schon im Fusse errathen zu lassen. So ist es ein hoher Beweis für die echt künstlerische Denkart und die germanische Sinnigkeit des Schöpfers dieses Werkes, dass er im Verlangen, den Lebensschatz des fühlenden Herzens auch äusserlich sichtbar anzuschauen, selbst den Fuss des Beckens über den Standpunct der inwohnenden Nothwendigkeit und der reinen Zweckmässigkeit erhob, ihm durch Versetzung in das organische Thierleben einen „formentsprechenden" inhaltsvolleren Charakter verlieh und auch diese potenzirte, ästhetische Bedeutung nicht ohne Begleitung einer der kirchlichen Bestimmung seines Werkes entnommenen Begeistigung duldete.

Es findet nämlich unter den fünf Löwen, obgleich sie mit ihren Hintertheilen der Verticalaxe des Beckens gleichartig, radienförmig zugeordnet sind, in Bezug auf Grösse und Charakteristik in so fern ein Unterschied Statt, als die beiden an der Vorderseite des Beckens gelagerten Thiere grösser als die drei übrigen sind und überdies bei dem verschiedenen Ausdrucke der unbelasteten Vordertheile und namentlich der Köpfe in jeden eine besondere Individualität hineingelegt ist. Kein physicalischer Grund zwang den Künstler zu dieser durchgreifenden Differenz in Grösse und Gestalt der Löwen, da bei dem durchaus symmetrischen Baue des Beckens auf jeden Träger ein gleicher Antheil der Last fällt; ja, sein ästhetisches Gefühl musste ihm sagen, dass, von der rein künstlerischen Seite genommen, eine identische Behandlung der Löwen dem harmonischen Gesammt-Eindrucke und damit dem formellen Werthe des Beckens nur förderlich sein könne. Bedenkt man nun noch, dass bei der gleichen Auffassung der Träger nur eine Form für den Guss zu beschaffen war, und also in diesem Falle die Herstellung der Löwen viel weniger Zeit und Kosten erfordert hätte, so ist das Aufgeben der sonst streng beobachteten Symmetrie am Fusse des Beckens, wodurch der Künstler, falls es unmotivirt wäre, sich keineswegs ein Anrecht auf unsere besondere Anerkennung erworben hätte, nur so zu deuten, dass der Meister auf diese Weise das Problem, auch dem Fusse des Beckens eine dem Zwecke desselben verwandte Symbolik zu geben, einer passenden Lösung entgegenführen wollte. Kann man doch bei der überall zu Tage tretenden sinnigen Auffassung und Einfalt des Meisters an eine Absicht, durch reichen Formenwechsel in der Bildung der Träger, die Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft und eine spielende Leichtigkeit in der mannigfaltigen Gestaltung desselben Objectes zu bekunden, um so weniger glauben, als der Künstler bei den übrigen figürlichen Darstellungen in den Vierpässen und in den gothischen Bogen seinen, in den tragenden Löwen zu Tage tretenden, mehr einer naturalistischen Auffassung zuneigenden Gestaltungstrieb einer durch das Wesen der Gothik bedingten stilvollen Strenge anbequemte und einem ehrwürdigen Typus altchristlicher Meister unterordnete.[1]) Er weist sich hinlänglich als der Schule jener alten Meister angehörig aus, die, wie Görres in seiner Morgengabe zur Wiedereröffnung der Dombauhütte sagt, „ihr Lob nicht mit breiten Backen ausgeblasen, ihren Namen nicht an den Wänden in grosser Fractur eingegraben haben, auch nicht die Heerpauken vor sich schlagen liessen, sondern schlecht und recht allzeit vorangingen und, wenn sie ihr Bestes gethan, sich noch allzeit für unnütze Knechte hielten".

Aber welche Idee wird denn durch die Löwen verkörpert und welches ist die Symbolik, die der Meister in sie hineingelegt? Kein geschriebenes Blatt reicht aus der Entstehungszeit des Beckens zu uns herüber, um uns Aufschluss über die Intention des Meisters zu geben; keine mündliche Ueberlieferung ist uns darüber überkommen; auch verschmähte es der Künstler, seine Absicht, durch Worte dem Erze einverleibt, schon dem nur oberflächlich Schauenden kundzuthun; es dem christlichen Blicke über-

---

1) Zwischen dem conventionellen Laubwerke und den figürlichen Darstellungen einerseits und den tragenden Löwen andererseits besteht ein merkbarer Unterschied in der künstlerischen Behandlung, der fast die Vermuthung nahe legt, dass der Meister die Herstellung der eine freiere Behandlung erfordernden Löwen einem in dieser Richtung speciel befähigten Künstler überlassen habe, zumal diese ja als integrirende Theile einen besonderen Guss erforderten.

assend, im Sinnbilde selbst schon die wahre Bedeutung zu begrüssen. Herr Dr. Nordhoff glaubt den Schlüssel zur Deutung des Räthsels in der Annahme eines mystischen Zahlenverhältnisses zu erkennen und sagt dieserhalb in der Beschreibung des Beckens: „Unsere fünf Löwen scheinen in den freien unbelasteten Vordertheilen eine bestimmte Bedeutung zu vertreten, und zwar nicht so sehr in dem wilden Blicke zur Seite, als vielmehr in der Verschiedenheit ihrer Grösse; denn eine wilde, unbändige Haltung ist auch vielfach jenen Löwen eigen, welchen der grübelndste Symboliker keinen besonderen Inhalt unterlegen wird und entspricht auch vollkommen der Natur dieses gewaltigen Thieres, insbesondere, wenn es sich zu Diensten in der Kirche Gottes genöthigt sieht. Dass aber im vorliegenden Falle zwei, und zwar die der gläubigen Gemeinde zugewandten grösser, die drei übrigen kleiner sind, ohne eine geringere Tragkraft auszuüben, wie die beiden grossen, das deutet offenbar auf einen tiefliegenden, vielleicht auf den Zahlen 2 und 3 beruhenden Inhalt.“ Allerdings könnte bei dem mathematischen Sinne und dem überall zur Tiefe strebenden Kunst-Instinkte der alten Meister in dem durch die verschiedene Grösse der Löwen bewirkten Zahlenverhältnisse ein auf arithmetischem Grunde ruhendes Mysterium vorhanden sein, wobei die Erscheinung, dass das Antecedens dieses Verhältnisses rational ist, während das Consequens eine irrationale Grösse darstellt, nur zur Bestärkung in dieser Annahme dienen würde. Sind doch auch bei der Construction der gothischen Dome, deren Stil der Schöpfer unseres Taufbeckens sich zum Vorbilde genommen, von den Zahlen 3 und 4, also einer irrationalen und einer rationalen Grösse, als Wurzelzahlen ausgehend, das Dreieck als Symbol der Einheit Gottes in der Dreiheit und das Viereck als Symbol der Welt und der Natur in ihrer vierfach geschiedenen elementarischen Zusammensetzung zu Grundformen des ganzen Werkes genommen, worüber namhafte Kunstverständige bereits umfangreiche Untersuchungen angestellt. Der Umstand jedoch, dass der Künstler sich mit der zur Darstellung eines solchen Zahlenverhältnisses benöthigten Differenz in der Grösse der Löwen nicht begnügte, sondern auch innerhalb der auf diese Weise geschaffenen Gruppen individualisirend vorging, nöthigt uns zum Aufgeben dieser Annahme. Wesshalb nämlich, wenn es lediglich auf die Summenzahl der zu den beiden Gruppen gehörenden Träger ankam, diese Verschiedenheit der einzelnen Summanden, die jeden nicht nur in seinem naturgemässen Charakter als nothwendiges Glied bei der Bildung der Summe concurriren lässt, sondern ihm auch eine über die erstere hinausliegende, ja zur völligen Infragestellung derselben führende neue Bedeutung verleiht? Müsste nicht, falls ein solches Zahlenverhältniss wirklich in der Intention des Künstlers lag, die Behandlung jedes einzelnen Löwen als ein von allen anderen verschiedenes Individuum eine höchst unglücklich gewählte Maassregel genannt werden, da sie, der Absicht des Künstlers geradezu entgegen, die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Inhaltszahl der Gruppen ab- und jedem einzelnen Träger zuwendet? Nur das Vorhandensein der Einheit oder wenigstens der Symmetrie in der Anordnung und Charakteristik der Löwen könnte der Annahme eines Zahlenverhältnisses einigen Halt gewähren. Jeder Träger muss, da er eine von den übrigen verschiedene Gestalt besitzt, auch als Vertreter einer besonderen Idee aufgefasst werden und jede Deutung, wenn sie anders nicht als ungenügend erscheinen will, muss dieser Anforderung in erster Linie gerecht zu werden suchen.

Die tragenden Löwen in ihrer Gesammtheit sind offenbar der sinnbildliche Ausdruck eines mächtigen, gleichwohl vergeblichen Ankämpfens feindlicher Kräfte gegen die Kirche und die erste Aeusserung ihres segensreichen Berufes in der heiligen Taufe, bei der ja das Becken, das sie zu tragen sich genöthigt sehen, mitzuwirken bestimmt ist. Auch die phantastisch gestalteten Ungethüme, die den Löwen gleichsam zu entwachsen scheinen und zur Decoration der Schenkel dienen, sind ebenfalls in einem wilden Ringen gegen die Heilswirkungen des Beckens begriffen; mit vor Wuth verzerrten Köpfen schauen sie um sich, ob Niemand ihre Fessel löse und ihnen den Beute-Flug zur Höhe gestatte. Aber vergeblich schlagen sie ihre Krallen in das Erz ein; sie sind mit ihrem blattartigen Hintertheile, das zur Maskirung der Verbindung zwischen den Zapfen und den Löwen dient, fest an die gebändigten Träger angeschmiedet, um mit ihnen gleiches Schicksal der Ohnmacht und der Knechtschaft zu theilen. Auch in den durch das Nasenwerk der Vierpässe an der unteren Zone des Beckens gebildeten Nischen hat der Künstler diese symbolischen Vertreter der bösen Dämonen angebracht, damit sie auch dort, in nächster Nähe derer, gegen die sie in Hass erglühen, durch die ironische Benutzung ihrer Wuth zu decorativen Zwecken die Unmöglichkeit, ihr Ziel zu erreichen, erkennen und bei der bewiesenen Schwäche und der Vergeblichkeit ihres Thuns „aufschäumen ihre eigene Schande“. (Epist. Jud. 13.) Wenn nun auch der Fuss des Beckens in den tragenden Löwen und den ihnen entwachsenden dämonischen Ungethümen den symbolischen Ausdruck für ein allgemeines Ankämpfen gegen die Heilswirkungen der Taufe zur Grund-Idee hat, so ist doch bei diesem feindlichen Ringen gegen das erste Sacrament der Kirche und damit gegen die Kirche selbst jedem einzelnen Löwen eine besondere

Rolle zugetheilt. Der linke der beiden grösseren Löwen befindet sich unzweifelhaft in einer äusserst gereizten Stimmung. Mit gesträubter Mähne und vor Wuth schäumend, hat er sich aus seiner ruhenden Stellung auf den Vordertatzen emporgerichtet und schiesst, den Kopf stolz in den Nacken geworfen, grimmige Blicke nach oben. Wäre er nicht gefesselt, so würde er offenbar den Sprung in die Höhe wagen. Der Unwille darüber, an der Ursache seines Zornes keine blutige Rache nehmen zu können, dient nur zur Vermehrung seiner Wuth. Die rücklings gebogene Stellung des Kopfes hat der Künstler so weit getrieben, als es unbeschadet der Anatomie und der durch den Charakter des Löwen als Träger bedingten ruhigen Haltung des Hinterkörpers geschehen konnte. Es kam dem Meister bei dieser auffallenden Stellung offenbar darauf an, dem Beschauer einen deutlichen Hinweis zu geben, dass der Löwe durch ein über ihm befindliches Object gereizt sei. Aber was hat denn den gewaltigen Ingrimm des Thieres hervorgerufen? Es ist der brüllende Marcuslöwe, der an der unteren Zone des Beckens in einem Vierpasse erscheint. Mit Ueberraschung vernimmt der unten gelagerte Löwe die fremden Töne, die aus der Höhe zu ihm herabdringen und ihn an seinen Aufenthalt in der Wüste gemahnen; neugierig richtet er sich auf, um den neuen Gefährten zu sehen, aber was muss er erblicken? In seinen Klauen entfaltet der geflügelte Marcuslöwe eine Schriftrolle „Initium Evangelii", die Anfangsworte des Marcus-Evangeliums enthaltend; sein erschütterndes Gebrüll, das Symbol des dringenden Aufrufes zur Busse, mit dem Marcus sein Evangelium anhebt, leitet das unaufhaltsame Hereinbrechen eines neuen Zeitalters ein; die rauhen unerwarteten Töne rütteln die Welt aus ihrem Schlafe auf, wie auch die Worte des Täufers die Geister mächtig erregen. Das neugierige Aufrichten des gelagerten Löwen ist eben die sinnbildliche Wiedergabe der Ueberraschung, mit der die heidnische Welt den Mahnruf der jüdischen Fischer und die von ihnen gebrachte Botschaft des vom Himmel selbst herabgekommenen Heiles aufnahm. Aber die Ueberraschung weicht bald finsterer Wuth; denn der aufgerichtete Löwe hat in dem symbolischen Thiere des Marcus seinen mächtigen Gegner erkannt. Diesen Moment der plötzlich überkommenen Wuth hat der Künstler in höchst ausdrucksvoller Weise wiedergegeben. Auch die heidnische Welt vernahm beim Bussrufe der Apostel in dämmernder Ferne das Geläute christlicher Kirchen; sie ahnte, dass eine neue Macht den Vernichtungskampf gegen ihre Tempel und Götzen unternommen habe. Unser Löwe, dessen Wuth durch die auf ihm ruhende Last des Beckens unschädlich gemacht wird, ist mithin als das Heidenthum in seinem fruchtlosen Bemühen gegen das Vordringen der christlichen Lehre aufzufassen, und in der That, lässt sich der ganze Verlauf dieses jahrhundertelangen Kampfes durch eine geistreichere Symbolik ausdrücken, als in dem wüthenden Aufschäumen eines gefesselten Löwen gegen das Symbol des Evangelisten Marcus liegt? Diese Deutung wird noch durch die Erscheinung unterstützt, dass auf dem über dem fraglichen Löwen befindlichen Theile des Beckens eine Concentration der eminentesten Ankämpfer gegen das Heidenthum unverkennbar beabsichtigt ist. Sehen wir doch vor Allem neben dem h. Jacobus, der durch die Pilgermuschel und die typische Familienähnlichkeit mit dem Herrn, ähnlich wie in Leonardo da Vinci's Werk in Maria della grazie, leicht erkennbar ist, den h. Paulus mit dem bedeutsamen Stern als Mantelagraffe und dem römischen Schwerte dargestellt, in seiner Hand die berühmten Briefe haltend, für den tragenden Löwen gewiss ein Grund mehr zu rasender Wuth. Auch der Evangelist Marcus steht zum Heidenthume in einem ganz besonders nahen Bezuge, da er ja bekanntlich sein Evangelium, seinem Haupt-Inhalte gemäss ein Auszug aus dem Werke des Matthäus, unter Anleitung des h. Petrus speciel auf solche Christen berechnete, die jüdischen Anschauungen fernstanden. Soll also das Heidenthum in seiner Feindschaft gegen das Evangelium dargestellt werden, so kann dies nicht besser geschehen, als wenn diese, wie an unserem Taufbecken geschieht, in besonderer Beziehung auf das Marcus-Evangelium gedacht wird. Auch war die Darstellung des Heidenthums unter dem Sinnbilde des Löwen der christlichen Kunst keineswegs fremd, zumal ja diese Symbolik durch das oft vernehmbare Rachegeschrei des fanatischen römischen Pöbels „christianos ad leones" besonders nahe gelegt wurde. [1])

Fassen wir nun gleich von vorn herein den anderen der beiden grösseren Löwen analog der für den ersteren gefundenen Deutung als das besiegte Judenthum auf. Ueber ihm ist das Symbol des Evangelisten Matthäus, der Engel mit einer Schriftrolle, dargestellt, welche die beiden ersten Worte des Matthäus-Evangeliums: „Liber generationis", enthält und also daran erinnert, dass nunmehr die Fülle der Zeiten gekommen, wo die Reihe der Ahnväter des Logos nach dem Fleische sich schliesst. Bereits erblicken wir auch im Centralfelde an der unteren Zone des Beckens den verheissenen Messias, wie er im Jordan von Johannes getauft wird, um so jegliche Gerechtigkeit zu erfüllen. Der Täufer hat seine Mission vollendet und

---

1) Vergleiche: Ueber den Gebrauch und die Bedeutung des Löwen in der Kunst, vorzüglich in der christlichen. Von Dr. J. B. Nordhoff. Münster 1864. Seite 30.

in der Höhe erscheint die Taube mit dem Spruchbande „Hic est filius meus", die Göttlichkeit des Getauften verkündend. Da nun der unterhalb dieser Bildwerke befindliche Träger wie sein Gefährte zur Linken in wüthendem Ingrimm verharrt, und über ihm nicht nur durch das von dem Symbole des h. Matthäus getragene „Liber generationis" die Erfüllung der Weissagungen und das Erscheinen des Messias verkündet wird, sondern auch in der Centrallünette der h. Geist den aus dem Geschlechte David's Geborenen als Gottes Sohn bezeichnet, mithin die Absicht des Künstlers, uns Christum als den wirklichen Erlöser darzustellen, unverkennbar ist, so liegt es nahe, die Wuth des Trägers mit dem Vorgange über ihm in Verbindung zu bringen und ihn als das der Erfüllung der Verheissungen gegenüber sich ungläubig, ja feindlich verhaltende Judenthum zu deuten, zumal ja einerseits die Stellung des ersten Löwen, andererseits die allen Trägern entwachsenden Dämonen den unzweifelhaften Beweis liefern, dass die Löwen durch Objecte, die über ihnen dargestellt sind, zum Zorne gereizt werden.

Während wir nun der Gruppe der beiden grösseren Löwen einen mehr allgemeinen, gewisser Maassen historischen Charakter beilegten und in denselben Symbolen für die Hauptgegner der Ausbreitung der Kirche erkannten, die, wie der besiegte Feldherr an den Wagen des römischen Triumphators gefesselt wurde, nach ihrer Unterwerfung sich zum Tragen des Taufbeckens genöthigt sehen, so werden wir nicht irren, wenn wir mit besonderer Berücksichtigung der speciellen Bedeutung des Beckens, für die kleinen Löwen einen mehr individuellen, auf jedes einzelne Mitglied der Kirche bezüglichen Inhalt suchen. Es werden dieselben also der sinnbildliche Ausdruck für jene Feinde sein, die in der Seele eines jeden Menschen durch die Taufhandlung besiegt werden. Sie sind demnach das Symbol für die dreifache böse Lust, die Morgengabe des Satans beim Beginne der Menschheit, die jenen tragischen Riss in die Schöpfung gebracht hat und als Erbsünde in der Seele eines jeden Menschen herrscht, bis sie durch das Sacrament der Taufe, wenn nicht vernichtet, so doch von ihrem Throne gestossen wird und den Keimen zu den drei göttlichen Tugenden weichen muss. Diesen theologischen Lehrbegriff der Augenlust, der Fleischeslust und der Hoffart des Lebens, der auf I. Joh. 2, 16 fusst, wollte der Schöpfer des Beckens in den drei kleineren Löwen sinnbildlich wiedergeben. Eine genaue Beobachtung zeigt, dass auch die Charakteristik dieser kleineren Träger, wie der schlaue Seitenblick des Vertreters der Augenlust, die demüthige Haltung der gebändigten Fleischeslust und das gewaltige Aufbäumen des niedergehaltenen Stolzes genau zur Deutung ihres Sinnbildes stimmt.

Bei der hier gegebenen Symbolik ist es auch klar, warum bei der Aufstellung des Beckens die grossen Löwen dem Altare zugewandt wurden, während man den kleineren die Aussicht zum Portale hin anwies. Ist es doch einerseits billig, dass die Vertreter des Juden- und Heidenthums, der alten Erbfeinde der Kirche, jetzt täglich bei der Darbringung des unblutigen Opfers den Sieg des Princips scheuen, gegen das sie so lange angekämpft, und ist es andererseits schön gedacht von dem Künstler, dass er den der Hölle entstammenden Dämonen den Anblick des Heiligen versagte. Auch die Erscheinung, dass die beiden grösseren Löwen in aufgerichteter Stellung verharren, während die kleineren ausgestreckt daliegen, findet jetzt ihre naturgemässe Begründung. Denn die symbolischen Vertreter des Juden- und Heidenthums können auch an einem Taufbecken ihre noch immer nicht beendete Feindschaft gegen die Kirche durch wüthende Geberden äussern, während den Vertretern der dreifachen bösen Lust dort, wo ihrer Herrschaft in der Seele des Menschen ein Ende gemacht wird, nunmehr eine ganz demüthige Stellung gebührt, damit nicht ihre Haltung im Sinnbilde ihrer wirklichen Lage im Momente der Heilswirkung widerspreche. So weist sich also die oben gegebene Symbolik der Löwen als eine alle Eigenthümlichkeiten in der Erscheinungsform der Löwen erklärende aus. Wenn nun auch nicht geläugnet werden soll, dass durch die Manie, nach allegorischen und symbolischen Deutungen zu suchen, von jeher grosse Verwirrung hervorgerufen worden ist, so wird man doch Angesichts der so augenscheinlichen Absicht des Künstlers, in die Träger des Beckens eine bestimmte Idee zu legen, jedem Versuche, auf diese Idee des Meisters aus der vorhandenen Erscheinungsform zurückzuschliessen, gerecht werden müssen, in so fern derselbe nicht auf ein willkürliches Hinein-Interpretiren vorgefasster subjectiver Meinungen hinausläuft, sondern nur solche Ansichten zulässt, die ihre innere Motivirung einerseits in den nichtzufälligen Eigenthümlichkeiten des Symboles, andererseits in dem Bestimmungscharakter des Kunstwerkes finden. Es wird jedoch mit der Aufstellung einer solchen Symbolik keineswegs anderen Deutungen vorgebaut. Der Betrachter hat immer nur seinen eigenen Blick; gerade so, wie er das Werk in seine Seele aufnimmt, hat es vor ihm noch keiner aufgenommen und indem er seine Auffassung äusserlich gestaltet, zeigt er uns das Kunstwerk in einem Bilde, das eben darum ein neues und von allen anderen verschiedenes ist, weil es sein eigenes ist. Gerade die Werke der mittelalterlichen Kunst, die allen geistigen Kräften zu genügen suchen, bergen diesen Keim einer unversiegbaren geistigen Befruchtung in sich. Als die altchristlichen Maler sich

dem Problem gegenübersahen, dem Rückschritte der von Stufe zu Stufe tiefer sinkenden Kunst Einhalt zu thun, da vermochten sie dieses Werk der Wiedergeburt nur durch den Nachdruck höherer Bedeutung durchzuführen. Wie es Dichter verstehen, Denkbegriffe und Vorstellungen im Bilderglanze belebter Metaphern dem inneren Blicke durch verwandte Gestalt zu veranschaulichen, vergegenwärtigten jetzt die Maler die Hauptgedanken des Christenthums in bezugreich verwandten Begebnissen. Auch die heutige Kunst, wenn sie anders ihre Aufgabe als eine Verkörperung intelligibler Begriffe durch concrete Bilder und nicht bloss als ein willkommenes Feld zur Bethätigung des savoir faire erkennt, muss, durch das Zurückgreifen auf die mystischen Tiefen der Symbolik, die auch das Concil von Trient so geeignet findet „ad excitandos fidelium animos revocandamque rerum pulcherrimarum memoriam", sich jenen Lebenshauch der christlichen Kunst wieder anzueignen suchen. Was jetzt nur wenige den alten Meistern geistig verwandte Künstler in Beachtung des Satzes der Teleologen „Gaudet artifex, quando idea est in obiecto" üben, muss immer mehr zum erneuten Wahlspruche alles künstlerischen Gestaltens werden.

Münster. Victor Hardung.

Festprogramm zu Winckelmann's Geburtstage am 9. December 1867.

Herausgegeben vom Vorstande des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.

Bonn, bei Ad. Markus.

Während das Festprogramm für 1866 in dem Siegeskreuze der byzantinischen Kaiser Konstantinos VII. Porphyrogennetos und Romanos II. und in dem Hirtenstabe des Apostels Petrus zwei christliche Kunstdenkmäler byzantinischer und deutscher Arbeit aus dem X. Jahrhunderte veranschaulichte, die in der Domkirche zu Limburg an der Lahn aufbewahrt werden, ist der Gegenstand des vorigjährigen Festprogrammes, dem 4 Tafeln und 2 Holzschnitte beigegeben sind, wieder dem Gebiete der antiken Kunst entlehnt.

Zunächst handelt Herr Hofrath Urlichs aus Würzburg über die Gruppe des Pasquino. Wie so zahlreiche andere Reste der altclassischen Kunst, so verdankt auch die berühmte Statuengruppe in Rom, deren Torso von jenem satirischen Schneider, dem Stammvater aller Pasquillschreiber, den Namen Pasquino erhalten hat, ihre Erhaltung dem auch jetzt noch so lebendigen künstlerischen Interesse und Verständnisse in den Kreisen der höchsten kirchlichen Würdenträger. Der mit Recht bewunderte Pasquino lag in der Strasse Parione zu Rom im Schutt begraben; sein Rücken diente den Fussgängern bei schlechtem Wetter als Brücke, bis ihn im J. 1501 der Cardinal Oliviero Caraffa vor seiner anstossenden Wohnung, dem von Antonio di San Gallo umgebauten Palaste des Cardinals di Monte (nachher Orsini, jetzt Braschi) aufstellte. Dort blieb er, nachdem Hadrian's VI. Zorn über die Pasquille an seiner Basis und die Gefahr, in die Tiber geworfen zu werden, glücklich an ihm vorübergegangen war, im Angesichte der Piazza Navona stehen, bis ihn der Herzog Braschi 1791 ein wenig zur Seite rücken liess. Es konnte nicht fehlen, dass jenes kunstgeübte Zeitalter die hohe Vortrefflichkeit des Bruchstücks sofort erkannte; es wurde nie ohne besonderes Lob erwähnt, und Michel Angelo entwarf eine Restauration, welche noch im Palazzo Buonarroti in Florenz aufbewahrt wird. Michel Angelo kannte, als er seine Herstellung unternahm, nur den Pasquino selbst, bald sollte die Vergleichung von Original und Copie durch weitere Entdeckungen ermöglicht werden. Schon im Jahre 1556 war Monsignor Soderini mit Ausgrabungen auf einem Grundstücke, nahe bei seinem Palaste, beschäftigt, wozu das Mausoleum des Augustus gehörte. Er entdeckte nicht lange nachher einen schönen Pasquino. Als nun im Jahre 1570 der erste Grossherzog von Toscana, Cosmus I., nach Rom kam, um dem Papste Pius V. für seine Rangerhöhung zu danken, schenkte Soderini seinem Landesherrn diese Statue als Begleiterin einer anderen von Cosmus für 500 Scudi gekauften Copie, welche kurz vorher etwa zehn Minuten vor Porta Portese in der Vigna Velli entdeckt war. Beide Werke sind, freilich nicht mit Glück, restaurirt worden und befinden sich jetzt in Florenz, das letztere in der Loggia de'Lanzi, das andere in einem Nebenhofe des Palastes Pitti. Aus diesen drei fragmentirten Darstellungen derselben Gruppe, zu denen viertens ein würzburger Pasquinotorso und fünftens endlich noch Reste desselben Vorwurfes hinzukommen, die, aus der Villa Hadrian's stammend, jetzt im vaticanischen Museum sich befinden, gelingt es, das Ganze zu seiner ursprünglichen Schönheit zusammenzusetzen und auch die richtige Benennung zu finden. Im Gegensatze zu Winckelmann's u. A. Deutung, im Anschlusse dagegen an Welcker's sichere Kunst-Interpretation sieht Urlichs in der Gruppe den Telamonier Aias, wie er die Leiche des Achilleus aus dem Getümmel aufhebt und davon trägt, und das Motiv in den Versen der kleinen Ilias:

Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηϊότητος
Ἥρω Πηλεΐδην.

Da nun tragische und heroische Gegenstände von den Rhodiern mit Vorliebe behandelt wurden, so ist die Werkstatt des Pasquino wohl in Rhodos zu suchen, wo die athenische Kunst eine Zuflucht und neue Entwickelung gewann. Das Original wird zu Cäsar's Zeit nach Rom gekommen sein.

Ein seltsames Schicksal hat aus Aias einen Thersites gemacht, den carnevalistischen Spötter des neuen Roms, aber, ein Liebling des Volkes ist er geblieben. Beim Triumphe Colonna's über die Türken 1571 gab man ihm ein nacktes Schwert und den Kopf des Türken Selim, beim Regierungsantritte Gregor's XV. im Jahre 1590 Schwert und Wage, Füllhorn und Brode in die verstümmelten Hände, beim Possess Innocenz' X. wurde er gar in einen Neptun verwandelt. Dieser Mummerei ist er nun entkleidet, er steht frei und offen da, in seiner traurigen Verstümmelung eine Zierde der Stadt.

Eine nach Anleitung der vorhandenen Trümmer versuchte Restauration der Gruppe hat der Bildhauer Ed. von der Launitz zu Frankfurt a. M. versucht, eine Arbeit, die in allen Theilen gleich gelungen und deren Begründung in einem der Urlichs'schen Abhandlung beigefügten Aufsatze niedergelegt ist.

An dritter Stelle des Festprogrammes handelt Urlichs über den Achilleus Borghese, eine antike Marmorstatue des Louvre, welche dorthin mit den übrigen Kunstschätzen der älteren borghesischen Sammlung im Jahre 1805 gelangte. Während andere Erklärer in der Statue einen Ares sehen wollten, begründete schon E. Q. Visconti die von seinem Vater Giambattista aufgestellte Behauptung, Achilleus sei dargestellt. Ihm folgen unter Anderen Welcker, Overbeck, O. Müller und Urlichs selbst, der sich die Statue als in einem Gymnasion ursprünglich aufgestellt denkt, so, dass Achilleus als *ἐπιστάτης τοῦ παλαίσματος* aufzufassen sei. Auf Grund eines plinianischen Zeugnisses gelangt Urlichs zu der Behauptung: der Achilleus Borghese ist eine von einem vorzüglichen griechischen Künstler ausgeführte Copie der Erzstatue des Achilleus von Silanion, der Apollodorum fudit — et Achillem nobilem, item epistaten exercentem athletas und während der Finanzverwaltung des Redners Lykurgos, zwischen Ol. 112 und 114, wie er für dessen Theater eine sterbende Iokaste verfertigte, so auch für das Lykeion die grössere und schönere Aufgabe gelöst haben wird, deren Rest in dieser Achilleusstatue vorliegt.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.

Heft XLIII. Mit 9 lithographirten Tafeln. Gedruckt auf Kosten des Vereins.

Bonn, bei A. Markus 1867.

Das oben angezeigte Heft der Jahrbücher enthält nur eine spärliche Ausbeute für die Geschichte christlicher Kunst; denn von den Beiträgen, welche die Geschichte und die Denkmäler der nachchristlichen Zeit behandeln, haben die meisten mehr topographische und hagiologische Stoffe zum Gegenstande und kommen nur beiläufig auf eigentliche Kunstgeschichte zu reden. Unter den grösseren Abhandlungen gehört hierhin der Aufsatz des Conservators Dr. Janssen in Leiden „Der Merovingische Goldschmuck aus Wieuwerd", welcher Aufsatz eine Anzahl von goldenen Schmuckgegenständen bespricht, die im J. 1866 in einem sogenannten Terp, d. h. künstlichen Hügel in der Nähe von Wieuwerd in Friesland gefunden sind. Es besteht dieser Fund aus Fingerringen, einer Gürtelschnalle und mehreren (35) Ziergehängen, welche aus Münzen bestehen, die aus der Zeit der Merowinger herrühren und theils fränkischen, theils byzantinischen Ursprungs sind.

Sämmtliche Gegenstände scheinen aus derselben Periode zu stammen und verrathen durch ihre Technik, besonders durch die sorgfältig ausgeführte Filigran-Arbeit einen ziemlich hohen Grad von Kunstfertigkeit. Im Anschlusse hieran werden erstens die anderweitigen Ueberreste menschlicher Kunst- und Handwerksthätigkeit aufgezählt, welche an derselben Fundstätte entdeckt worden sind, zweitens die vorher in den Niederlanden ans Licht gezogenen Schätze von Goldsachen zusammen gestellt.

Die Abhandlung Düntzer's „Der Domhof und das römische Forum in Köln" weist, besonders mit Ausnutzung zweier bisher übersehener Stellen der vita Annonis nach, dass der jetzige Domhof vor dem XII. Jahrhunderte den Namen curia oder curtis regia getragen habe und erst um diese Zeit aus dem Besitze der Krone in den des Erzbischofs übergegangen sei, dass derselbe vor und nach jener Zeit dem weltlichen Gerichte als Stätte gedient, sei dieses vom Kaiser, sei es vom Erzbischof gesetzt. Die weitere Aufstellung des Verfassers, dass die curia regia des Mittelalters das römische Forum gewesen sei, tritt zwar nur als Hypothese auf, allein die geschickte Zusammenstellung einer Reihe von Umständen, besonders eine Parallelisirung der entsprechenden Localitäten Kölns und Roms verleiht derselben einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. — Ein ausführlicher Aufsatz des Dr. Kessel verbreitet sich

über „St. Veit. Seine Geschichte, Verehrung und bildliche Darstellungen.“ Wenn wir von den beiden ersten Puncten, deren Behandlung auch von der Aufgabe der Jahrbücher fern zu liegen scheint, ganz absehen, so müssen wir gestehen, dass wir von der kunsthistorischen Seite des Gegenstandes mehr zu erwarten durch die Ueberschrift berechtigt sind. Allein das hierhin Gehörige beschränkt sich auf eine blosse Aufzählung der bildlichen Darstellungen der Heiligen und die historische Begründung von deren Auffassung und Emblemen.

Unter den literarischen Besprechungen finden wir eine von Freudenberg verfasste Anzeige und Recension der „Archäologischen Bemerkungen über das Kreuz, das Monogramm Christi, die altchristlichen Symbole, das Crucifix von P. J. Münz“; bei der Berücksichtigung, welche gedachtes Buch bereits in den Spalten des Organs gefunden, beschränken wir uns darauf einfach, auf den betreffenden Aufsatz (Jahrg. XVII, 13) zu verweisen.

Eine kurze Notiz in den Miscellen von Aus'm Weerth kommt nochmals auf die von Düntzer in den Jahrbüchern und Heuser im kölner Pastoralblatte besprochene altchristliche Glasscheibe zurück, ohne wesentlich Neues darüber vorzubringen. Wichtiger ist die am Schlusse gemachte Mittheilung, dass ein drittes altchristliches Glas in einem der nächsten Hefte von Obengenanntem veröffentlicht werden solle. H. E.

Die pseudoschöne Kunst.

„Die Schönheit und die schöne Kunst“

von

J. Jungmann.

Wirft man einen Blick auf die Leistungen der sich so nennenden schönen Kunst unserer Tage, prüft man auch nur oberflächlich die gelehrten und ungelehrten Handbücher der Aesthetik, an denen unsere Literatur wenigstens nicht arm ist: so könnte man in der That versucht sein, den Umstand, dass nach der Erzählung des Moyses die ersten Spuren kalleotechnischer Anfänge auf der Seite der „Kinder der Menschen“, in dem Geschlechte des Kain sich zeigen, für ein böses Omen zu halten. Uebrigens wird man freilich unter der ganzen reichen Fülle von Gütern, Anlagen und Kräften, welche die Liebe Gottes dem Menschen zur Verfügung gestellt, auch nicht Eine finden, die der letztere nicht missbraucht hätte. Und bei solchem Missbrauche bewährt sich denn immer der alte Satz, dass die Verwesung jedesmal um so grausiger je edler der Organismus — corruptio optimi pessima. Welche unter den natürlichen Gaben Gottes ist kostbarer als die schöne Kunst? und wo findet man eine traurigere Entartung als auf dem Gebiete der „Aesthetik“, in Theorie und Praxis?

Das Licht der Schönheit ist in der That zu herrlich, ihre Macht über das Menschenherz zu gewaltig, als dass das Böse nicht Alles aufbieten sollte, sich mit ihrem Glanze zu umgeben, und die Kunst seinen Zwecken dienstbar zu machen. „Das Schöne kann ja nicht anders als gut sein“, „die schöne Kunst steht mit dem wahren Wohle der Menschheit in unauflöslicher Eintracht, sie kann nicht verderblich wirken, ihren Einfluss hat Niemand zu fürchten“: das sind Axiome, die jedem Menschen unzweifelhaft festzustehen scheinen. Und sie stehen unzweifelhaft fest; es ist die Vernunft, es ist das gesunde Gefühl, das uns dieselben lehrt. Aber wenn nun der Wolf sich in den Schafspelz kleidet? wenn der vergoldete Becher tödliches Gift enthält? wenn die classischen Werke der belletristischen Literatur des In- und Auslandes“ in glatter Sprache und kunstgerechten Versen und geistreich aussehenden Phrasen und „interessanten“ Fictionen und eleganten Einbänden von englischer Leinwand mit Goldschnitt die Grundsätze des Unglaubens und der Unsittlichkeit verbreiten, oder unter dem durchsichtigen Schleier der „plastischen Schönheit“ und der „keuschen ästhetischen Form“ die Liederlichkeit einherzieht? Jede Axiome sind darum nicht minder richtig; aber es kommt darauf an, dass man nicht falsche Untersätze damit verbinde, dass man den reinen Glanz der Schönheit von dem Phosphoresciren der Fäulniss zu unterscheiden wisse, und von der schönen Kunst ihren Affen.

Das Wesen eines Werkes der schönen Kunst ist sein Inhalt, das Uebersinnliche von hoher Schönheit, dessen Anschauung und Genuss es uns vermittelt; als Vorzüge, welche den Werth der Conception erhöhen, erscheinen Neuheit und spannende Kraft, Anmuth, Originalität und vollendete philosophische Wahrheit. Das Bild oder die Zeichen, das sinnliche Darstellungsmittel, ist an dem kalleotechnischen Erzeugnisse das mindest Bedeutende, das untergeordnete Element; seine Vorzüge sind die ihm entsprechende Schönheit der körperlichen Ordnung und technische Vollendung. Wo ein Werk diese Elemente insgesammt besitzt, da gelten im vollen Sinne die angeführten Axiome.

Die Kunst, welche ihren Beruf verstanden hat und redlich bemüht ist, ihm zu entsprechen, die schöne Kunst, hat noch nie der Menschheit geschadet; sie kann nicht anders als heilsam wirken, sie ist wesentlich wie die schöne so die gute Kunst, ars bona.

Alles Schöne gefällt uns, aber nicht alles, was uns gefällt, ist schön. Wo die Kunst von den eben bezeichneten Elementen nur die Schönheit und das Reizende des äusseren Darstellungsmittels nimmt, und als wesentliche Eigenschaft ihrer Conceptionen nicht die Schönheit betrachtet, sondern die Neuheit, das Komische, das Ueberraschende, nebst den anderen Vorzügen, die wir der Schönheit gegenüber gestellt haben, da kann man ihr den Namen der schönen nur im uneigentlichen Sinne des Wortes zugestehen: richtiger sollte sie, wie wir gesagt haben, die unterhaltende heissen. Und von dieser ist es schon nicht mehr wahr, dass sie nicht nachtheilig wirken könne. Das wahrhaft Schöne ist immer gut; aber Unterhaltung und Genuss kann auch das Böse gewähren, freilich nicht der vernünftigen Natur, aber der begränzten, der zum Bösen geneigten. Wenn darum Schiller in einem seiner Briefe sagt: „Ich bin überzeugt, dass jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf, und keiner anderen Forderung unterworfen ist“, so müssen wir diesen Satz einfach für falsch erklären. Die eigentliche, die wahre schöne Kunst freilich umschliesst ihrer Natur nach in ihren eigenen wesentlichen Gesetzen alle Forderungen der Vernunft und des Glaubens; sie genügt darum diesen in demselben Grade, als sie sich selbst genügt. Aber in Schiller's sowohl als in Vischer's Auffassung, nach dem Begriffe der Schönheit, den sie vor Augen haben, bezieht sich der angeführte Satz auf die schöne Kunst im weiteren, im uneigentlichen Sinne, und die ist durchaus höheren Principien Rechenschaft schuldig, als ihrer eigenen wetterwendischen „Schönheitsregel“. Als Zeugen für diese Behauptung können wir selbst den „Pionier des geistigen Lebens der Neuzeit“ anführen, dessen Autorität ja der modernen Aesthetik nahezu als unfehlbar gilt. „Wir lachen“, sagt Lessing, „wenn wir hören, dass bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmassen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maasse er jede Art desselben verstatten will.“

Dass wir mit dem hier von Lessing ausgesprochenen Grundsatze nicht auch den hölzernen Beweis unterschreiben, durch welchen er denselben stützen will, brauchen wir wohl nicht ausdrücklich zu sagen. Einen besseren liefert Plato. Im zweiten seiner Dialoge „über die Gesetzgebung“ lässt er den Bürger von Athen also zu seinen Freunden reden: „Wenn Jemand an der Unsittlichkeit in Bildern oder Liedern Vergnügen findet, bringt ihm das Schaden? und ist es umgekehrt vortheilhaft, wenn Andere im Entgegengesetzten Genuss suchen?“ „So scheint es wenigstens“, antwortet Klinias von Kreta etwas unentschieden. „Scheint es bloss“, fährt der Athener fort; „ist es nicht vielmehr gewiss und unvermeidlich, dass die Folgen dieselben seien, wie wenn Einer von den schlechten Beispielen sittlich verkommener Menschen umgeben ist und daran Gefallen findet, statt sie zu verabscheuen, — hier und da vielleicht ein Wort des Tadels fallen lässt, aber nur wie im Scherz? Ein solcher wird nothwendig gerade so Einer werden, wie die, an denen er Gefallen findet, auch wenn er sich schämt sie offen zu loben. Kann uns aber etwas Schlimmeres, als das aus der Verbindung mit Menschen erwachsen?“ Klinias stimmt bei, und der Athener fragt weiter: „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger und die gesammte Jugend lehren dürfen, was immer ihm Vergnügen macht, gleichviel ob er sie dadurch für die Jugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?“ „Das wäre wider alle Vernunft“, antworten einstimmig die beiden Freunde von Kreta und Lacedämon. „Und doch“, sagt der Athener ernst, „und doch ist das überall vollkommen erlaubt, Aegypten allein ausgenommen.“ Heutzutage dürfte man auch die Ausnahme nicht mehr hinzusetzen. Plato's sittenstrenge Weisheit gehört zu den „überwundenen Standpuncten“; über solche Scrupel sind wir längst hinausgekommen, zuerst praktisch, später, Dank den Bemühungen der modernen Aesthetik, auch in der Theorie. Ihr Princip ist eben jene schrankenlose Freiheit für die Kunst, welche die zwei Männer aus Lacedämon und Kreta widersinnig finden.

Doch lassen wir die Sorge um die Gesetze denen, welche es verantworten werden, wenn sie keine geben. Wir wollten der schönen Kunst ihren Affen gegenüberstellen. „Ohne Weisheit und Tugend“, sagt der edle Graf Stolberg, „ist der Dichter eben so wenig unserer Achtung werth, als ein schönes Weib ohne Zucht. Widmet er dem Laster sein Talent, so verachte ihn wie eine —.“ So oft der Künstler in seinen Erzeugnissen die Gesetze der ethischen Ordnung wesentlich verletzt, sei es durch seine Absicht, oder durch den Inhalt, oder in dem äusseren Darstellungsmittel (der Form), sind dieselben nicht mehr Werke der schönen Kunst, sondern der hässlichen. Das fadenscheinige Prachtgewand und die bemalte Maske kann sie vor diesem Charakter nicht schützen; die Niederträch-

tigkeit steigt eben dadurch noch um mehr als einen Grad höher, dass sie sich mit dem Betruge und der Lüge waffnet, so wie die Dirne, von welcher Stolberg redete, durch die Schminke und die coquette Eleganz nur noch verächtlicher wird.

Wir wollen uns das Vergnügen nicht versagen, hier für den ausgesprochenen Satz einen Zeugen anzuführen, dessen wir nicht bedürfen, den man aber in gewissen Kreisen ungern auf unserer Seite sehen wird: es ist Schiller. „Aus einer bündigen Theorie des Vergnügens", lesen wir in einer seiner Abhandlungen, „und einer vollständigen Philosophie der Kunst würde sich ergeben, dass ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, dass die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sei. Aus ihr würde sich ferner ergeben, dass die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, dass also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse." Das Resultat einer „bündigen Theorie des Vergnügens" und einer „vollständigen Philosophie der Kunst", welches Schüller in diesen Worten prophezeit, ist eben das Ergebniss unserer Erörterung, das wir hier hervorheben.

Das technische Product gehöre der pseudoschönen Kunst an, haben wir gesagt, so oft in demselben die Gesetze der ethischen Ordnung wesentlich verletzt werden. Um unseren Gedanken mit voller Klarheit auszusprechen, müssen wir noch hinzufügen, dass wir unter den „Gesetzen der ethischen Ordnung" schlechthin die ethischen Anschauungen des Christenthums verstehen. Denn wir schreiben weder für Juden noch für Mohamedaner, und wir können uns auch nicht veranlasst sehen, jener, in unseren Tagen allerdings sehr gewöhnlichen, Anschauungsweise Rechnung zu tragen, wonach die Religion, wie jede andere wissenschaftliche oder technische Theorie, nur ein besonderes „Fach" für sich bildet, das man von den übrigen Zweigen des Wissens so wie vom gesammten Leben nicht streng genug sondern, vor dessen Einflüssen man sich nicht ängstlich genug in Acht nehmen kann, wo es gilt, über andere Dinge zu urtheilen. Wenn die gewissenhafte Application jenes Grundsatzes vielleicht das Resultat liefert, dass die pseudoschöne Kunst ohne Vergleich viel thätiger gewesen ist als die schöne, so kann man nur die Künstler und ihre Zeiten dafür verantwortlich machen, nicht uns. Ein Werk von Menschenhand, welches die Grundsätze des sittlichen Lebens, wie das Christenthum sie lehrt, in einem wesentlichen Puncte verläugnet, ist nicht mehr ein an sich Gutes, sondern ein Schlechtes: das Schlechte kann aber nicht für schön gelten, denn es ist eben hässlich.

Es wäre viel zu sagen, wollten wir die verschiedenen Arten der pseudoschönen Producte erschöpfend charakterisiren. Von mehreren derselben war übrigens, wenigstens mittelbar, schon die Rede. Pseudoschöne Kunst ist im Allgemeinen jene, die nach dem Grundsatze handelt, dass Sittlichkeit nicht eine wesentliche Eigenschaft des Schönen bilde, auch wo dieses seiner Natur nach der ethischen Ordnung angehöre, oder dass auch das Böse erhaben sein könne. Pseudoschöne Kunst ist jene, welche Institutionen die in der menschlichen Gesellschaft zu Recht bestehen, von der Kirche anerkannte Corporationen oder edle geschichtliche Charaktere, entstellt und der Verachtung Preis gibt, oder umgekehrt das moralische Gefühl fälscht, indem sie historische Niederträchtigkeiten mit dem Scheine sittlicher Grösse umgibt. Pseudoschöne Kunst ist jene, welche für die Antike schwärmt, aber sich, um mit Eichendorff zu reden, vom classischen Alterthume nur die sittliche Fäulniss gemerkt hat, von seiner plastischen Darstellung nur das Nackte, von seiner durchsichtig heiteren Lebensansicht nur die Liederlichkeit und von den Philosophen den Epikur. Pseudoschöne Kunst ist jene zum Entsetzen fruchtbare Literatur, in deren Machwerken Egoismus, Ehrgeiz und Intrigue gelehrt, das Duell und der Selbstmord gutgeheissen, unversöhnliche Feindschaft, Rache, Ungehorsam und Auflehnung gegen Gott und von Gott gesetzte Obere als den Menschen veredelnde, bewunderungswürdige, über Tadel und Strafe erhabene Handlungsweisen aufgeführt werden; jene die Menschheit von Grund aus verderbende Büchermacherei, die in Vers und Prosa die „Glückseligkeit", das heisst die Fülle alles sinnlichen Genusses und die Befriedigung jeder Begierde, als das höchste Ziel des Menschen predigt, Aergerniss und Verführung mit den glänzendsten Farben malt, freche Schamlosigkeit als Unbefangenheit und Naivetät darstellt, den Ehebruch rechtfertigt, den Kindesmord entschuldigt, der Zweifelsucht und dem Unglauben seine Sophismen liefert, den vollendetsten Indifferentismus als Tugend anpreist, die Religion entbehrlich, ihre Forderungen übertrieben, ihre Gebote unmöglich, ihre Uebungen und Heilsmittel verächtlich erscheinen lässt. Mit einem Worte, pseudoschöne Kunst ist die gesammte ästhetische Tendenzfabrication, in so fern die Tendenz den Grundsätzen des Christenthums zuwiderläuft. Soll das Wesen der Poesie Lüge sein, hat Byron gesagt, so werft sie den Hunden vor. Aber jene Waare ist auch für die Hunde zu schlecht.

Eine besonders rege und eben so erfolgreiche Thätigkeit entwickeln die Schildknappen der antichristlichen

Tendenztechnik auf dem Gebiete des Komischen. Die Wahl kann man allerdings nur eine gelungene nennen. Es handelt sich darum, auf die grosse Menge zu wirken, und die thut nichts lieber als lachen, für die ist nichts amüsanter als die Posse und die Caricatur, die begreift nichts leichter als Witze, verschlingt nichts mit solcher Gier wie Satiren, Travestieen und tolle Schwänke. Es handelt sich darum das Heilige verächtlich zu machen, das Höchste unter die Füsse zu treten, alles mit Koth zu bewerfen, was gross ist; was thut für solche Zwecke bessere Dienste als jene Frivolität, die es versteht, das Ehrwürdigste dem Gespött Preis zu geben, indem sie es zum Gegenstande einer „harmlosen" Heiterkeit, eines lustigen „Spieles", eines „unschuldigen" Gelächters macht? Denn das Lächerliche bildet den Gegensatz des Guten und Grossen und Schönen, ohne darum die abstossende Hässlichkeit des Bösen zu haben. Was wir belachen können, das ist für unsere Achtung verloren; die beständige, nichts verschonende Komik wirkt wie ein scharfes Gift, auflösend, verflüchtigend, zersetzend, auf den Ernst jeder höheren Lebensanschauung und die Kraft des moralischen Gefühles:

„Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
Er glaubt nicht an den Engel und den Gott".

(Schluss folgt.)

Karl's des Grossen Pfalzcapelle und ihre Kunstschätze.

Kunstgeschichtliche Beschreibung des Karolingischen Octogons zu Aachen, der späteren gothischen Anbauten und sämmtlicher im Schatze daselbst befindlichen Kunstwerke des Mittelalters.

Herausgegeben von Dr. Franz Bock.

Erster Band mit 139 Holzschnitten. Köln und Neuss, Druck und Verlag der L. Schwann'schen Verlagshandlung.

Oben angezeigter erster Band der ausführlichen und eingehenden Monographie, welche sowohl die architektonischen Verhältnisse als auch die kunsthistorisch bedeutsamen Objecte des aachener Münsters behandeln soll, umfasst zunächst den Kunst- und Reliquienschatz, und zwar in dem Ersten Theile die metallischen Kunstwerke aus byzantinischer und romanischer Zeit vom IX. bis zum XIII. Jahrhunderte, im Zweiten die metallischen Kunstwerke aus der gothischen Epoche von der Mitte des XIII. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts, sämmtliche Gegenstände ausführlich beschrieben und mit vielen sauber ausgeführten Holzschnitten veranschaulicht. Dazu kommen in Anhang I die drei Reichsreliquien, welche, früher zum aachener Schatze gehörig, sich nunmehr in Wien befinden, und in Anhang II die Reliquiarien und liturgischen Gefässe, welche seit 1860 dem aachener Münster geschenkt worden sind. — Dies ist ganz im Allgemeinen die Inhaltsangabe eines Werkes, das schon für sich, ohne alle Rücksicht auf die grossartige Publication, von der es selber nur einen Theil bildet, zu den bedeutsamsten und bestgelungensten seiner Art gehört. Den Schatz des aachener Münsters, nach Zahl und Werth seiner Gegenstände vielleicht den reichsten des ganzen Abendlandes, in musterhafter Weise nach allen Seiten hin zu beschreiben, war wohl Niemand berechtigter und befähigter als gerade der Verfasser, der localpatriotisches Interesse, langjähriges Studium des Objectes selbst und schliesslich die Vertrautheit mit allen Zweigen mittelalterlicher Kunst, besonders aber den Metallkünsten, in so seltener Weise vereint und an die Lösung dieser Aufgabe herandringt. Nachdem derselbe in einer Reihe von kleineren Monographieen und Gelegenheitsschriften, wie: „der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen in seinen kunstreichen Behältern", „der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa" und andere einzelne hervorragende Stücke besonders behandelt, hat er nunmehr die Ergebnisse eingehender Kunstforschungen in vorliegendem Buche in endgültiger und abschliessender Weise vereinigt, so dass ein späteres Zurückkommen auf denselben Stoff von anderer Seite wohl unmöglich gemacht sein dürfte.

Aus der grossen Fülle des Gebotenen heben wir einige Gegenstände hervor, welche sich eben so sehr durch ihre hohe kunsthistorische Wichtigkeit auszeichnen, als durch die wissenschaftlich genaue Art, mit der sie hier behandelt werden. Im Allgemeinen hat der Verfasser die einzelnen Stücke nach ihrer muthmaasslichen chronologischen Reihenfolge geordnet beschrieben; allein so weit es anging, innerhalb dieser Anordnung einzelne Gruppen von solchen Sachen unterschieden, welche nach Stoff, Technik oder Bestimmung zusammengehören. So sind zu Anfang des Ersten Theiles die verschiedenen Bronzegusswerke aus vorgothischer Zeit zusammengestellt, als da sind: der sogenannte Wolf, der Pinienapfel, die zwei grossen Thürflügel, die sechs kleinen Thürflügel, die acht Gitterschranken der Empore des Octogons (I, 1—24); eben so sind II, 26 ff. die grösseren Reliquienbehälter gothischer Zeit, II, 67 ff. die Gegenstände, welche muthmaasslich auf Ludwig den Grossen von Ungarn und Polen als Geschenkgeber zurückgehen, aufgezählt. Von sonstigen Prachtstücken, die eine ihrem kunsthistorischen Werthe entsprechende, weitläufige und allseitige Behandlung erfahren, genügt es, hier einige namhaft zu machen, die theilweise eben so viele

Unica unter den Ueberbleibseln mittelalterlicher Kunstschöpfung sind: aus dem Ersten Theile das sogenannte Kreuz des Kaisers Lothar (33 ff.), die goldene Altartafel, die aachener pala d'oro (48 ff.), die Evangelienkanzel Kaiser Heinrich's II. (72 ff.), den byzantinischen Reliquienschrein (92 ff.), den Reliquienschrein mit den Gebeinen Karl's des Grossen (91 ff.), den Kronleuchter Kaiser Friedrich's (115 ff.), den Reliquienschrein der allerseligsten Jungfrau (132 ff.); aus dem Zweiten Theile die beiden Kronen des Königs Richard von Cornwallis (11 ff.) und der Margaretha von York (95 ff.), die Schmuckkette (45 ff.), das Brustbild Karl's des Grossen (58 ff,). Im Ganzen sind es 35 Stücke der vorgothischen, 49 der gothischen Zeit, welche besprochen werden; dazu kommen noch die drei in Wien befindlichen Reichsreliquien und die sechs Gegenstände aus neuester Zeit.

Dieses ist äusserlich der Inhalt des Buches; der innerliche Werth desselben setzt sich hauptsächlich aus zwei Factoren zusammen: der mustergültigen Behandlung des gegebenen Stoffes und der allgemeineren Bedeutsamkeit der gewonnenen Ergebnisse. Die Beschreibung der einzelnen Kunstwerke ist genau und klar, die Prüfung des materiellen, stilistischen und technischen Details eine so vielseitige und aufmerksame, wie man sie eben nur von den umfassenden Anschauungen und Kenntnissen des Verfassers erwarten darf, die Schlüsse und Aufstellungen sicher und überzeugend. Man empfängt überall den befriedigenden Eindruck, wie der Verfasser, dessen Auge durch die Menge der beobachteten und gründlich studirten Objecte einen hohen Grad der Geübtheit erlangt hat, die charakteristischen Seiten des Gegenstandes scharf und bestimmt auffasst und vermittels glücklicher Vergleichungen und Combinationen die Zeit der Entstehung, den Kunsttypus und die symbolische Bedeutung in befriedigender Weise feststellt.

Auf Grund dieser hervorgehobenen Eigenschaften der Untersuchung und Darstellung sind wir berechtigt, die Hauptbedeutung des Buches nicht nur darin zu finden, dass es aus einer Reihe von gelungenen Detailstudien besteht, sondern dass es ausserdem zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst, besonders der Goldschmiedekunst, wie nicht minder zur richtigen Auffassung liturgischer und sacraler Einrichtungen und religiöser Anschauungen jener Zeit wesentliche Beiträge liefert. Wir empfehlen desshalb das Werk nicht nur denen, welche mit dem Verfasser das Interesse an den behandelten Werken und an den entsprechenden Kunstzweigen theilen, sondern auch allen, welche von der Intensität, der Gedankenfülle und den technischen Errungenschaften des Kunstlebens im Mittelalter und dem festgeschlossenen innerlichen Zusammenhange desselben mit der Religion eine nicht nur allgemein gehaltene, sondern wohlbegründete Vorstellung gewinnen wollen.

Dass ein solcher höherer Gesichtspunct auch dem Verfasser vorgeschwebt hat, das beweist er in den einleitenden Worten, mit denen er sein Werk dem um die Restauration des aachener Münsters hochverdienten Grafen Nellessen als Widmung darbringt.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

London. Von Schnorr's Entwürfen für die Glasfenster von S. Paul in London ist kürzlich die „Kreuzigung" im Carton (25' hoch) durch Professor Strähuber in München vollendet und an die dortige Glasmalerei-Anstalt abgeliefert worden. Ein münchener Correspondent der augsburger Allg. Zeitung schreibt darüber: Die architektonische Umrahmung des Gegenstandes bildet, dem Stile der Kirche entsprechend, ein Renaissance-Aufbau in der Art eines Triumphbogens mit Giebel, der von korinthischen Säulen getragen wird. Rückwärts des Mittelbogens erblicken wir den Gekreuzigten, am Fusse des Kreuzes Maria und Johannes, jene umgeben von den drei Frauen, Magdalena in knieender Stellung; in den Seitenbogen links vom Beschauer den Hauptmann, rechts Longinus mit erhobenem Speer. Im Vordergrunde neben Johannes, und mit der Gruppe der Frauen correspondirend, knieen die Stifter des Glasfensters — die Tuchmacherinnung in London — als Repräsentanten des gläubigen Volkes, vertreten durch zwei Männer in anbetender Stellung. Die Krönung des Mittelbogens bilden zwei Engel in antiker Gewandung, die der Seitenbogen zwei Standartenträger mit dem Wappen der Innung. Nach unten schliesst eine Art von Sarkophag als Altartisch das Ganze ab; er ist in der Mitte durch das Lamm Gottes, an den Seiten durch die symbolischen Darstellungen Simson's und der ehernen Schlange, umrankt von stilvollem Laubwerke, verziert.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 7. — Köln, 1. April 1868. XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Cornelius und der deutsche Hellenism. — Die pseudoschöne Kunst. — Reliquiarium vom heiligen Liborius. — Das Martyrium der h. Katharina auf einem Kupferstiche des XV. Jahrhunderts. — Besprechungen etc.: Köln. Berlin. Pressburg.

Cornelius und der deutsche Hellenism [1]),

von Dr. A. Reichensperger.

Seit vielen Generationen hat in Deutschland der Tod eines Künstlers keine so tiefe Sensation zu Wege gebracht, wie der unseres Meisters Peter von Cornelius. Die Gedächtnissreden, Biographieen und Beurtheilungen, welche dem Andenken des Nestors der Malerei gewidmet wurden, haben zweifelsohne ihr Echo auch in den öffentlichen Blättern Englands gefunden; es ist daher der Gedanke fern von mir, so oft und so ausführlich Gesagtes vor allen Lesern des Chronicle, wiederholen oder gar eine Schilderung und Charakteristik der langen Reihe seiner Werke geben zu wollen. Vielmehr geht meine Absicht lediglich dahin, an den Meister und sein Wirken einige Bemerkungen, vorwiegend praktischer Art, anzuknüpfen, welche allerdings wenig zu Demjenigen stimmen, was die Mehrzahl der Wortführer auf dem ästhetischen Gebiete proclamirt. Um mich wenigstens einiger Maassen zur Sache zu legitimiren, sei noch erwähnt, dass ich fast sämmtliche bedeutendere Kunstschöpfungen von Cornelius, von seinen Fresken in der Villa Bartoldi zu Rom an bis hinauf zu seinen Cartons für das berliner Campo Santo, zu sehen Gelegenheit hatte, sowie, dass ich mit dem Hingeschiedenen während mehrerer Jahre in einem nahen persönlichen Verkehre gestanden habe.

Als Cornelius bei der Akademie zu Düsseldorf seine Künstlerlaufbahn begann, ward ihm von dem Vorstande der Akademie der Rath ertheilt, sich einem bürgerlichen Gewerbe zu widmen, weil ihm das zum Malen erforderliche Talent fehle. Abgesehen von einigen unwesentlichen Aeusserlichkeiten, waren die damaligen Akademieen ganz dasselbe, was unsere heutigen noch sind — Pflanzstätten des Eklekticismus, der Vielwisserei und der Routine. Eine so scharf ausgeprägte Individualität musste sich nothwendig selbst das Ziel stecken und den Weg zu demselben hinbahnen. Der Zauber des Namens Rom zog ihn nach der ewigen Stadt, wo er mit einigen anderen deutschen Männern zusammentraf, welche, wie er, von dem Gedanken beherrscht waren, die verschütteten Quellen der christlichen Kunst wieder aufzugraben, um das immer mehr zur Wüste sich gestaltende Gebiet der Aesthetik neu zu befruchten. Wie die Verhältnisse während der ersten Decennien unseres Jahrhunderts lagen, war Rom in der That der einzige Ort, wo Cornelius, im Vereine mit seinen gleichstrebenden Freunden, Overbeck, Schnorr, Veit, Schadow etc., die Hebel ansetzen, das Werk der Regeneration beginnen konnte. Dennoch aber wäre ich fast geneigt, es als ein Missgeschick zu bezeichnen, dass er die ersten Stadien seiner Künstler-Laufbahn an den Ufern der Tiber zurücklegen musste. Sein Naturel wie sein Genie trugen auf das entschiedenste das germanische Gepräge an sich; was die Schöpfer unserer gothischen Kathedralen als Baumeister waren, das hätte er, seiner ganzen Anlage nach, als Maler werden können. Durch den allzu frühen und allzu langen Verkehr mit der Antike und der späteren italienischen Kunst ist er seinem eigensten, innersten Wesen in gewissem Maasse entfremdet worden, und das, was ich den architektonischen Sinn nennen möchte, ist in ihm nicht zu höchster Entfaltung gediehen.

1) Der nachfolgende Artikel, welcher unlängst in der londoner Zeitschrift The Chronicle erschien, dürfte wohl für deutsche Leser nicht weniger Interesse darbieten, als für englische. D. Red.

Zwar bewunderte er stets die monumentalen Schöpfungen des germanischen Mittelalters, allein ein allseitiges gründliches Verständniss desselben hat er nicht angestrebt und insbesondere war er nicht von der Grundwahrheit durchdrungen, dass die Architektur principiel das Centrum aller Kunstübung bildet, dass insbesondere die Malerei und die Sculptur, wie sie aus ihr erwachsen sind, so auch nach ihr hin graviiren, im Grossen und Ganzen von ihr Maass und Regel empfangen müssen, in so fern sie überhaupt monumentalen Zwecken dienen wollen. Ich hebe diesen Punct hervor, weil eben Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei sich von vorn herein zur Lebens-Aufgabe gestellt, auch seine Natur-Anlage ihn vorzugsweise auf solchen Wirkungskreis hingewiesen hatte. Der Staffelei-Malerei mit Oelfarbe hat er sich niemals zugewendet; seine für den Kupferstich bestimmten Zeichnungen, wie zum Beispiel seine Illustrationen zum Nibelungen-Liede und zu Goethe's Faust tragen stets ein gewisses monumentales Gepräge an sich; man könnte fast sagen, sie seien im Lapidarstile gedacht.

Das Genie von Cornelius würde sich in noch höherem Glanze gezeigt haben, wenn nicht während des grössten Theiles seiner Lebenszeit der Sinn für die monumentalen Schöpfungen des Mittelalters, wie er in jüngster Zeit fast allerwärts wieder erwacht ist, noch gänzlich erstorben gewesen wäre, wenn nicht überhaupt von einem wahrhaft nationalen Kunstleben kaum noch Jemand eine Ahnung gehabt hätte. Die Bauwerke, welche Cornelius mit seinen Fresken ausstattete, die Villa Bartoldi bei Rom, die Glyptothek, die Pinakothek (curiose Namen für d e u t s c h e Baudenkmale!), und die Ludwigskirche in München, so wie schliesslich das, einstweilen nur auf dem Papiere fertig gewordene berliner „Campo Santo“ waren namentlich in keiner Weise geeignet, ein harmonisches Zusammenwirken des Malers mit dem Architekten, ein Eingehen des Ersteren in die Conception des Letzteren zu fordern; es war vielmehr ganz natürlich, wenn in solchen pseudoantiken, princip- und charakterlosen Constructionen der Maler nur die ihm zur Verfügung gestellte Wand ins Auge fasste und seine Bilder für die Hauptsache erachtete. Dahingegen trat sofort ein gewisses Missverhältniss hervor, wenn das mit Bildern zu schmückende Monument in Wahrheit den Namen eines Kunstwerkes verdiente. So zum Beispiel wirkt es geradezu störend, wenn Cornelius für den prachtvollen gothischen Chor des Münsters zu Aachen ein Farbenfenster componirt hat, bei dessen Entwurf er viel zu wenig Rücksicht auf die mittelalterlichen Traditionen sowohl, als auf den Stil des Gebäudes und die Construction des Fensters nahm, wenn er seinem Glasgemälde ein selbständiges Dasein geben zu können glaubte.

Schon gleich im Beginne seiner Laufbahn hat übrigens Cornelius selbst es tief gefühlt, dass die Antike und die auf dieselbe gepfropfte sogenannte Renaissance seiner geistigen Organisation widerstrebe, dass darin eine wahrhaft gedeihliche Nahrung für sein echt germanisches Naturel nicht zu finden sei. Es ergibt sich dies auf das klarste aus einem durch die Kölnische Zeitung (Nr. 142, 1867) veröffentlichten Briefe, welchen er im Jahre 1811, bald nach seinem ersten Eintreffen in Rom, an seinen Freund, H. Mosler schrieb. Ich hebe aus diesem Briefe die nachfolgenden Worte hervor, Worte, welche die jungen Künstler germanischer Race, mehr als bisheran der Fall war, sich zu Herzen nehmen sollten. „Was du mir über das Gemälde im kölner Dome (die berühmte Anbetung der heiligen Dreikönige, gewöhnlich »das Dombild« genannt) sagst, ist mir eine wahre Erquickung gewesen; denn hier hört man nur mit einer gewissen Vornehmheit von der deutschen Kunst sprechen, was mir um so schmerzlicher ist, da mir das Wesen derselben hier in Italien erst recht in seiner Glorie erschienen ist und mir immer lieber wird. Ich sage dir, lieber Mosler, und glaube es fest, ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen. Lange mag ich jedenfalls nicht unter diesem warmen Himmel leben, wo die Herzen so kalt sind; ich fühle es mit Schmerz und Freude, dass ich ein Deutscher bis ins innerste Lebensmark bin. Allerdings ist nicht zu läugnen, dass hier viel an Kunstmitteln zu holen ist, aber auch viel Verführung ist hier, und zwar die feinste; im Raphael selbst liegt das gefährlichste Gift und ein Empörungsgeist in höherem Maasse als ich je gedacht hatte. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenen mächtigen Engeln am Throne Gottes geschaut, dass ein solcher Geist abtrünnig werden konnte.“

Hätten die Verhältnisse es Cornelius gestattet, seinem Instincte, wie derselbe in den vorstehenden Zeilen sich so kräftig kundgibt, zu folgen, so würde ohne Zweifel ein van Eyck des XIX. Jahrhunderts aus ihm geworden sein; allein die Zeitströmung trieb ihn immer mehr nach der Antike hin und hielt ihn, wie gesagt, davon ab, mit dem Kunstgeiste des deutschen Mittelalters in j e d e r Beziehung sich vertraut zu machen. Ich glaube, auf diese Lücke in der Ausbildung des genialen Meisters hinweisen zu sollen, weil dieselbe eine scheinbare Stütze für eine falsche Grundanschauung darbietet, an welcher noch immer die deutsche Kunstübung sowohl, als unsere ästhetische Kritik krank ist. Diese falsche Grundanschauung charakterisirt denn auch ein dickleibiges Buch, welches ein gewisser Hermann Riegel, einer von jenen wortreichen und redegewandten Zukunfts-Aesthetikern, die mit vorneh-

mer Geringschätzung auf das Mittelalter herabsehen, über Cornelius und dessen Werke geschrieben hat [1]). Riegel glaubt unter Anderem, Cornelius in der Art verherrlichen zu sollen, dass er ihn mit dem Architekten Schinkel und dem Bildhauer Thorwaldsen auf ein Postament stellt und allen dreien nachrühmt, es sei ihnen die Verschmelzung des Hellenenthums mit dem Deutschthume, der christlichen mit der heidnischen Schönheit gelungen. Sie sollen also, mit Einem Worte, das Problem glücklich gelöst haben, an welchem die edleren, vom Christenthume nicht innerlich abgefallenen Renaissancisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts sich so lange vergeblich abgemüht haben, bis endlich das Delirium des Roccoco beinahe die gesammte Kunstwelt erfasste. Was unter dem Einflusse von Schinkel, trotz seines bedeutenden Talentes, aus der berliner Architektur geworden ist, darf als eben so bekannt angenommen werden, als es neu ist, dass in den Sculpturen Thorwaldsen's ein germanisches Element sich dem hellenischen beigemischt finde. Das Wirken Beider hat sich als durchaus unfruchtbar erwiesen; weder Schinkel noch Thorwaldsen hat einen nachhaltigen Impuls zu geben, eine Schule zu gründen vermocht; ihre Werke sind dem Volksherzen durchaus fremd geblieben; sie haben nicht viel mehr Wurzel im Volke geschlagen, als etwa die Aufführungen griechischer Dramen in der Ursprache, welche der philologische Classicismus, um auch seinerseits darzuthun, dass er nicht zurückgeblieben sei, mitunter veranstaltete.

Cornelius kann mit diesen beiden Männern nicht auf eine Linie gestellt werden. Cornelius war ein gläubiger Katholik; er hat als treuer Sohn seiner Kirche gelebt und ist als solcher, ein Crucifix in seinen gefalteten Händen haltend, gestorben; sein letztes Wort war: „Beten". Demzufolge hat er denn auch die Kunst der alten Griechen in einem höheren Lichte geschaut; er erkannte oder ahnete darin die tiefreligiösen Grundgedanken, die Nachklänge der Ur-Offenbarung; er schuf daher auch niemals todte Masken nach antikem Zuschnitte; in allen seinen Bildungen pulsirt warmes Blut. Verdrängte in Cornelius der Hellenismus auch bald mehr bald weniger den Germanismus, so brachte ihn ersterer doch niemals in einen feindlichen Gegensatz zum Christenthume. Nicht selten habe ich ihn äussern gehört, dass nur vom Christenthume das Heil im Diesseits wie im Jenseits, zu erwarten sei; er war empört über das Treiben Derjenigen, welche die vorchristliche Literatur und Kunst als Waffe gegen den Weltheiland und die im Evangelium wurzelnden Ordnungen zu gebrauchen suchen. Mit Entrüstung würde er sich von seinem Biographen Riegel abgewandt haben, wenn er den in dessen neuester Schrift [1]) enthaltenen Verunglimpfungen der Kirche, ihrer Lehre, Symbole und Heiligen begegnet wäre, oder wenn er darin auch nur gelesen hätte, wie Riegel die Kölner bitter darüber tadelt, dass sie ihr neues Museum nicht mit Darstellungen aus der heidnischen Mythologie ausschmücken gelassen haben (Seite 179), anstatt, wie geschehen ist, die aus dem Christenthume hervorgegangene Cultur durch die Frescobilder des Malers Steinle verherrlichen zu lassen. So lange Cornelius lebte, durfte Riegel es nicht wagen, ihn als einen dem Katholicismus abgewendeten Künstler hinzustellen; er that es daher in versteckter Weise, indem er ihn mit Schinkel und Thorwaldsen parallelisirte und diesen beiden Männern eine Tendenz unterschob, welche ihnen durchaus fremd war; sie gingen beide darauf aus, die christliche Kunst durch die hellenische zu verdrängen; an eine Verschmelzung der einen mit der anderen dachten sie nicht. Zwar hat Schinkel sich mitunter auch im gothischen Stile versucht, allein alle diese Versuche ohne Ausnahme zeigen, dass ihm das Wesen des christlichen Mittelalters und der Ausdrucksweise desselben stets fremd geblieben ist. Ganz zweifellos aber wird dies durch das Gepräge, welches seine hervorragendsten Bauwerke, das berliner Museum an der Spitze, an sich tragen. Mit dem Christenthume verträgt es sich nun einmal nicht, dass die eine Hand dem wahren Gott, die andere den heidnischen Götzen Weihrauch opfert. Diese Ueberzeugung fängt denn auch bereits an, die Massen zu durchdringen und aus denselben zwei sich feindlich einander gegenüberstehende Lager zu bilden; die Masken werden abgeworfen und immer unverhüllter tritt der Atheismus dem christlichen Offenbarungsglauben entgegen. Wie auf dem Gebiete der Wissenschaft die Doctrinen der Strauss, Feuerbach, Moleschott, Vogt durch sie selbst und ihre Adepten nach Kräften popularisirt werden, so bemühen sich Andere, auch auf dem Gebiete der Aesthetik, förmliche Pflanzschulen für den Materialismus anzulegen und den christlichen Spiritualismus auszurotten, zu welchem Zwecke denn bald der sogenannte Humanismus, bald der Hellenismus als Pflugschaar dienen muss. Von gar vielen Symptomen solcher Tendenz, auf welche hingewiesen werden könnte, sei nur ein, meines Erachtens, besonders Charakteristisches hier hervorgehoben. Eine im letzten Herbste zu Dresden stattgehabte Versammlung von Lehrern protestantischer Confession bekannte sich durch Acclamation

1) Cornelius, der Meister der deutschen Malerei, von Hermann Riegel. Hannover bei Rümpler, 1866.

1) Deutsche Kunststudien von Hermann Riegel. I. Heft. Hannover bei Karl Rümpler, 1868.

zu dem Inhalte eines Flugblattes, welches ein gewisser Dr. Semler an sie gerichtet hatte. Dasselbe führte den Titel: Einführung des Homer in die Seminare zur Ausbildung von Lehrern und Lehrerinnen, in die Realschulen, die polytechnischen Anstalten und die Militär-Akademieen. Wie in Zeitungen berichtet ward, enthielt das Blatt die Quintessenz einer vor einigen Jahren erschienenen Schrift Semlers [1]), worin „der Homer'sche Mensch" als höchstes Ideal aufgestellt wird, indem derselbe „eben so mit seinen Göttern sich in Harmonie fühle, wie mit der Natur, mit seiner Familie, seinem Stamme und seinem Volke" (S. 14). Daraus wird denn im weiteren Verfolge der Schrift der Schluss gezogen, nicht etwa, dass eben so auch der Deutsche, der Franzose, der Engländer u. s. w. mit seinem Gott und seinem Stamme sich in Harmonie zu setzen suchen solle; nein, er soll mit allen Kräften dahin streben — ein Grieche der Homer'schen Zeit zu werden! Zu diesem Zwecke macht Semler in allem Ernste den Vorschlag, für die Bildung der gesammten männlichen sowohl, als weiblichen Jugend vom 14. Lebensjahre an die Odysse, vom 16. an die Ilias, in Uebersetzungen, als Grundlage zu adoptiren und die Schulsäle mit Gypsabgüssen antiker Sculpturen so wie mit Nachbildungen pompejanischer Wandmalereien auszustatten. Im Hinblicke auf die Nacktheit der meisten antiken Bildwerke äussert der Verfasser auf Seite 59: „Aengstliche Gemüther werden erschrocken fragen: Sollen denn aber auch unsere Töchter die Sammlungen solcher Gypsabgüsse besuchen?" Er antwortet auf diese Frage: „Und warum nicht? Ist die menschliche Gestalt in ihrer vollendeten Schönheit (d. h. Nacktheit) nicht etwas Göttliches, das uns erhebt?" Von Christenthum und Germanenthum findet sich in dem ganzen Buche keine Erwähnung; das Wesen und die Bedeutung beider wird einfach todtgeschwiegen. Zwar ist auf Seite 63 und den folgenden Seiten noch Goethe empfohlen, jedoch nur, in so fern er gewisser Maassen als eine Emanation Homer's betrachtet werden kann, als seine Werke eine Ergänzung der Odyssee und der Ilias bilden: „Homer und die griechische Sculptur bilden die Grundlage zur Lectüre Goethe's" — so drückt Semler sich wörtlich auf Seite 65 über das Verhältniss Goethe's zu Homer aus.

Man würde sehr irren, wenn man etwa glauben wollte, dass solche Ungeheuerlichkeiten bloss als Lucubrationen eines vereinzelten Schul-Pedanten zu betrachten seien. Es ist bereits oben angeführt worden, dass eine Versammlung von Lehrern der deutschen Jugend für die Erziehung dieser Jugend auf Homer'scher Grundlage ihr zustimmendes Votum abgegeben hat. Aber mehr noch: in der Hauptstadt Preussens und des Norddeutschen Bundes verkünden schon nicht bloss die Bilder in der Vorhalle des Schinkel'schen Museumsbaues und die Statuen auf der Schlossbrücke das altgriechische Evangelium: in allerneuester Zeit ist sogar in dem Treppenhause des dortigen Sophien-Gymnasiums für die Zöglinge desselben das Semler'sche Erziehungssystem zu bildlicher Darstellung gelangt. Eine so eben erschienene Publication des vom berliner Magistrate mit dieser Bemalung beauftragt gewesenen Künstlers, Max Lohde, gibt darüber umständliche Auskunft [1]). Max Lohde, welcher sich „der letzte Schüler von Cornelius" nennt (Cornelius hatte in Berlin keine „Schüler" im gewöhnlichen Sinne des Wortes, welche nach seiner Anleitung auf seinem Atelier sich ausbildeten) und sein Werk „den Manen (!) seines hohen, gewaltigen Meisters" widmet, unterscheidet sich von Dr. Semler darin, dass er statt des Zeitalters des Homer, das des Perikles für das nec plus ultra aller Cultur erklärt. „Ja", so ruft er aus, „diese göttliche Zeit (des Perikles) wird ein Ideal Aller sein müssen, so lange das Gute noch als gut, das Wahre noch als wahr, das Schöne noch als schön gilt!" Das Zeitalter der Renaissance vergleicht er mit der Sonne. „Nach der Zerstörung von Byzanz stieg sie hervor, diese Sonne, zwar nicht ganz so glanzvoll und erwärmend, wie die von Hellas, aber doch eine Sonne voll starken Lichtes und Feuers, die viele Planeten um sich kreisen liess." Als Repräsentanten dieser Sonnen-Aera bezeichnet Lohde unter Anderen Wicliffe, Savonarola (!), Huss und Luther (warum nicht auch noch Calvin?) und meint dann endlich, „nach Winkelmann's und Carsten's Vorgang sei auch für unser Jahrhundert wieder eine „Glanzperiode, eine Blüthezeit in Architektur, Sculptur und Malerei gekommen, wie sie Deutschland selbst nicht zu Dürer's und Holbein's Zeiten, Italien nur zur Zeit Rafael's und Michel Angelo's gesehen hätten, eine neue Wiedergeburt der Kunst, eine zweite Renaissance." Man sieht, diese Herren Hellenisten erblicken von ihren Sonnenwagen herab von unserer Erde nur noch die leuchtende Atmosphäre ihres eigenen Geistes; jedenfalls ist das Christenthum bereits gänzlich ihren Augen entschwunden; auch Luther, Huss und Wicliffe kommen nur in so fern für sie in Betracht, als sie „dem mittelalterlichen Aber-

1) Die ästhetische Erziehung und Homer als die Grundlage derselben. Dargestellt von Dr. Christian Semler, Lehrer der deutschen und englischen Literatur in Dresden. Dresden, bei Louis Ehlermann, 1864.

1) Die Sgraffitobilder im Treppenhause des Sophien-Gymnasiums zu Berlin, entworfen und ausgeführt von Max Lohde. Berlin, Springer'sche Buchhandlung, 1868. Grossfolio, mit vier Abbildungen in Farbendruck.

glauben" Todeswunden versetzt haben. — Da der Ruhm von Cornelius nicht verdunkelt werden konnte, so blieb nichts Anderes übrig, als ihn mit Gewalt zu einem Hellenisten zu stempeln, während er selbst über den hellenischen Schwindel sich lustig machte und für die Verherrlichung des Christenthums arbeitete, dessen Lehren und Vorschriften ihm vor Allem heilig waren.

Die den eigentlichen Kern der Lohde'schen Publication bildenden vier Bildtafeln stellen die Entführung der Helena, die Rückführung derselben, die Rückkehr des Agamemnon und die des Odysseus dar, letzteren im Begriffe, die Freier der Penelope zu erschiessen, alles, wie es die Sgraffitomanier mit sich bringt, bloss in Contouren gezeichnet. Die Figuren sind hellgelb auf braunrothem Grund, ohne alle weitere Farbe, nach Art der etruskischen Vasenbilder dargestellt. Das Costume (so weit überhaupt davon die Rede sein kann, da das Nackte unbedingt vorherrscht), die gänzlich ausdruckslosen Gesichter, die Stellungen der Figuren und die architektonische Umrahmung sind ein Conglomerat von Reminiscenzen, aus antiken Kunstwerken und Büchern über solche Kunstwerke mühsam zusammengetragen. Man sieht, das berliner Sophien-Gymnasium soll mit der Hagia Sophia nichts gemein haben; die heilige Weisheit ist ein „überwundener Standpunct"; die schöne Helena nimmt ihre Stelle ein und die studirende Jugend ist darauf hingewiesen, an den Homer'schen Helden, statt an den christlichen sich zu erheben, an kümmerlichen Nachbildungen der Werke des untergegangenen Heidenthums ihren Geist zu nähren, anstatt vor Allem gründlich den Katechismus zu studiren und mit den Pflichten des Christen sich vertraut zu machen. Die herrliche Kunst der Griechen war, wie gesagt, auf das innigste mit ihrer Religion und ihrem Nationalgefühle verwachsen, gewisser Maassen sogar das Product dieser beiden Factoren; — und wir Deutsche sollen schon in frühester Jugend unsere Religion und unser Nationalgefühl verläugnen, um uns auf die Höhe jener griechischen Kunst emporzuschwingen! Jedenfalls versündigt man sich schwer an den „Manen" des grossen Cornelius, wenn man für solches Beginnen sich seiner als Schildes bedient; war er auch kein Gothiker, so war er doch am allerwenigsten ein Hellenist im Sinne unserer Neuheiden, welche die Aesthetik zur Untergrabung des christlichen Volksbewusstseins benutzen wollen, wie Andere die Philosophie und die Naturwissenschaften. Man würde übrigens sehr irren, falls man glauben wollte, diese pseudoantiken Bestrebungen fänden allgemeinen Anklang. Noch ruht, Gottlob, das preussische Schulsystem auf christlicher Grundlage. Die Masse des Volkes geht, wenn nicht geärgert, so doch gleichgültig an den heidnischen Göttern, Halbgöttern, Heroen und Allegorieen vorüber. Aber auch unter den Aesthetikern vom Fache gibt es nicht Wenige, welche von jenem pseudohellenistischen Treiben sich mit Widerwillen abwenden. So lässt ein berliner Kunstblatt [1]), welches, wie schon sein Titel zeigt, eine nichts weniger als specifisch christliche Tendenz hat, aus Anlass der Sgraffitobilder von Max Lohde sich dahin vernehmen, dass den Zwecken der Volksschule die Beschränkung der ästhetischen Bildung auf die Antike durchaus nicht entspreche. „Für das Verständniss der Antike", so heisst es wörtlich in den Dioskuren, „ist entweder eine gelehrte oder eine künstlerische Detailkenntniss des Alterthums nothwendig; wo diese fehlt, bleiben antikisirende Darstellungen ein Buch mit sieben Siegeln, an welchen die jugendliche Anschauung nur durch den oft sinnreizenden Einband (die Nuditäten) gefesselt wird." Ausserdem wird hier auch noch dem Herrn Max Lohde der Vorwurf gemacht, dass er von dem geistigen Kerne des Griechenthums nur eine überaus mangelhafte Kenntniss an Tag lege, wie denn überhaupt die gedruckte Vorrede zu den Sgraffitobildern mit ihren pomphaften Phrasen den Verfasser derselben keineswegs als einen historisch oder philosophisch gebildeten, über das Niveau des gewöhnlichen Literatenthums hervorragenden Kopf charakterisirte.

Glücklicher Weise bildet der im Vorstehenden charakterisirte Hellenismus nur eine Insel im Strome unserer ästhetischen Bewegung. Die wahrhaft lebendigen Kräfte richten sich immer mehr auf die Wiederbelebung jener Kunstweise, welche das ganze Mittelalter hindurch die Alleinherrschaft im christlichen Abendlande geübt und ihren Höhepunct in den gewaltigen Baudenkmalen erreicht hat, worin sich die gesammte Kunst des Alterthums, unter dem belebenden Hauche der christlichen Begeisterung, zu einer höheren Organisation fortgebildet findet. Natürlich handelt es sich bei dieser sogenannten gothischen Bewegung für alle Verständigen nicht um ein mehr oder weniger mechanisches Nachbilden mittelalterlicher Kunstwerke, sondern um eine Anwendung der ihnen zum Grunde liegenden Principien, ihres Bildungsgesetzes auf die Bedürfnisse der Gegenwart, wobei der individuellen freien Thätigkeit des Künstlers noch ein unermesslicher Spielraum verbleibt.

Es würde von dem eigentlichen Thema gegenwärtiger Besprechung zu weit abführen, wenn ich die bisherigen praktischen Ergebnisse dieser gothischen Bewegung, zu welcher in Deutschland der, Dank der Fürsorge eines hochherzigen Königs, vor 26 Jahren begonnene Fortbau

---

1) Deutsche Kunstzeitung: Die Dioskuren, redigirt von Dr. Max Schasler. 1867. Nr. 44, Seite 353.

des kölner Domes den Hauptanstoss gegeben hat, auch nur summarisch aufführen wollte. Indem ich mir vorbehalte, später auf den Gegenstand zurückzukommen, sei hier nur noch auf eine, in der Zeitschrift The Builder (Fol. XXV, Nr. 1291 sqq.) enthaltene, ziemlich ausführliche Abhandlung hingewiesen, deren Verfasser, im Ganzen genommen[1]), als wohl orientirt bezeichnet werden kann. Gewiss mit vollem Rechte bezeichnet er die Wiederbelebung der gothischen Architektur durch ganz Europa als eine der bemerkenswerthesten Erscheinungen der Gegenwart. Schon diese eine Thatsache bürgt dafür, dass das Pseudohellenenthum sich bald überlebt haben wird, so fern überhaupt von einem Leben desselben die Rede sein könnte. In Wirklichkeit ist es nur ein krankhafter Auswuchs des Materialismus und des falschen Cosmopolitismus, genährt durch ein dürr-pedantisches Halbgelehrtenthum, welches in den sogenannten Akademieen sich breit macht. Unfähig, eine Kunst aus sich heraus zu erzeugen und über das Christenthum sich hoch erhaben wähnend, hat man zu einer Phantasmagorie seine Zuflucht genommen, welche nur bei Denjenigen eine Illusion zu Wege bringen kann, die mit dem innersten Wesen des altgriechischen Geisteslebens und den Grundbedingungen der antiken Kunstherrlichkeit nicht bekannt, durch eine Theatergarderobe sich imponiren lassen.

Die pseudoschöne Kunst.

„Die Schönheit und die schöne Kunst"

von

J. Jungmann.

(Schluss.)

Und eben darum hat es seine guten Gründe, wenn die Wissenschaft der pseudoschönen Kunst, die moderne Aesthetik im antonomastischen Sinne, so gewaltige Anstrengungen macht, um sich diese Waffe nicht aus den Händen winden zu lassen. Sie fühlt es zu sehr, dass es um ihre „schöne" Kunst der Frivolität und der Lästerung und des Cynismus geschehen ist, dass ihre Komik den grössten Theil ihrer Wirksamkeit verlieren muss, sobald der „ästhetische" Schleier zerreisst, unter welchem sie die grinsende Fratze und die sittliche Zerlumpung verbirgt: darum muss um jeden Preis das Lächerliche gerade so gut als das Erhabene „zu den ästhetischen Begriffen" gehören, wie dieses „ein wesentliches Moment des Schönen sein, das sich als nothwendige Bewegung und Gährung in diesem selbst entfaltet". Wir haben diese Lehre bereits in der ersten Abtheilung zurückgewiesen. Zum Beweise, dass ihr Grund und ihr Ziel wirklich dasjenige ist, welches wir eben bezeichnet; hier nur einige Stellen aus Vischer's Aesthetik.

„Das Komische ist schlechtweg pantheistisch, und der Herr spricht in Goethe's Faust darum so leutselig mit Mephistopheles, weil er weiss, dass, sobald er den Geist, der verneint, nicht anerkennen würde, eben diese Ausschliessung ihn selbst der Negativität, die er in sich bewegt, als Stoff überliefern würde." (Aesth. 1. §. 183.)

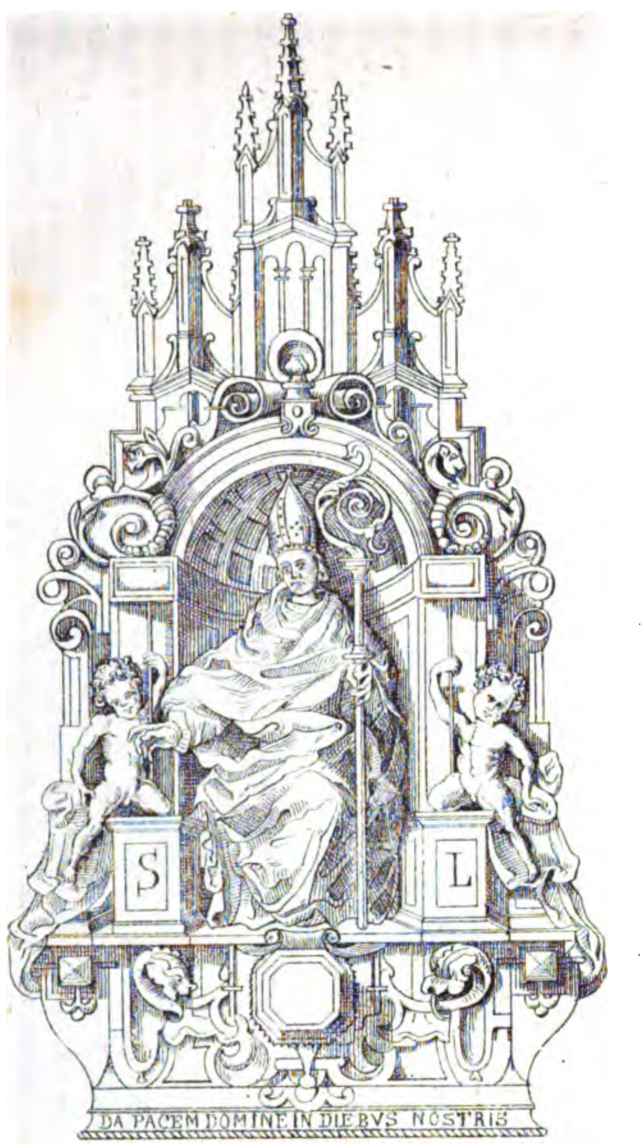
„Es kann nicht die Meinung sein, dass das Wichtige und Grosse, Gesetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geschichtlichen Politik, nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne." (Aesth. 3. §. 915.)

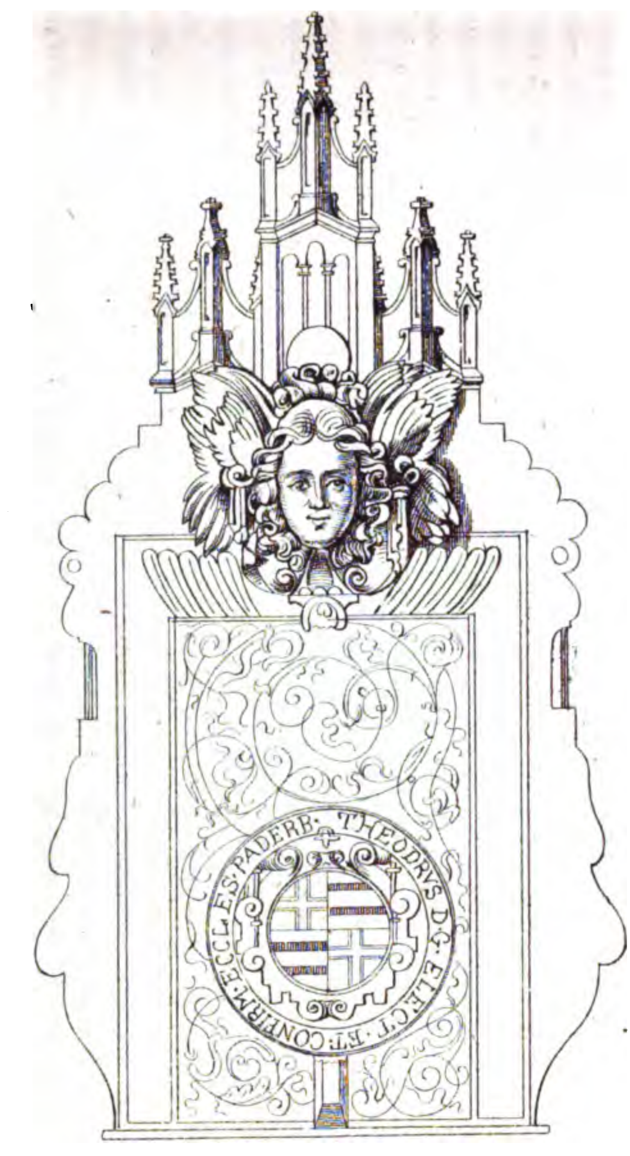
„Besonders wird die Sphäre der Kraft, des Anstandes, der äusseren Zweckmässigkeit, der Leidenschaft, den Stoff (der Komik) bilden, aber eben so auch die höchsten Gebiete, nur immer in handgreiflich verleiblichter Erscheinung. Der Gegenstoss, an dem dieses Erhabene scheitert, und welcher hier häufiger von Aussen als von Innen kommt, wird daher nothwendig je zu den niedrigeren und gröbsten Formen des Daseins zurückgreifen, und den Anstand nicht nur da, wo der Kampf gegen ihn als erstes Glied ausdrücklich gebt, aufs derbste verletzen; der Naturgrund, womit das Subject behaftet ist, wird völlig durchwühlt, um sich von ihm zu befreien." (Aesth. 1. §. 189.)

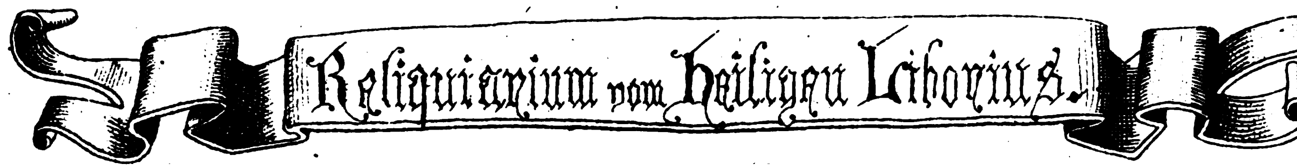
In der Erklärung des Paragraphen heisst es: „An der Religion wird der Sinn des ausgesprochenen Satzes besonders deutlich. Als Kirche wird die Religion ganz objectiv und eben dadurch für die Posse greiflich; sie verfällt aber zugleich in dieser Gestalt mit Recht der Komik, denn ihr geistiger Mittelpunct verliert wirklich an seiner Reinheit eben so viel als der objective Körper der Kirche gewinnt. Die sogenannten Missbräuche sind daher nicht

---

1) Von den in der obenerwähnten Abhandlung enthaltenen Irrthümern in Betreff einzelner thatsächlicher Angaben soll hier nur einer namhaft gemacht werden. Auf Seite 793 heisst es: — — „we cannot help expressing our opinion, that the omission of the stone lantern over the crossing, as shown in the original drawings, was agreat mistake" etc. Es existirt nun aber kein ursprünglicher Plan des Thurmes oder der Laterne über der Kreuzvierung oder dem Durchschnittsfelde der beiden Hauptschiffe. Die Stein-Laterne, von welcher der Builder spricht, ist zuerst in dem Werke von Boisserée über den kölner Dom als eine blosse Hypothese zum Vorscheine gekommen. Als die schwerste Versündigung Zwirner's ist unbedenklich dessen willkürliche Aenderung des nördlichen Thurmes zu bezeichnen, an welchem er den bereits vorhandenen Theil des Treppenthurmes abbrechen liess, um die Treppe in einen Pfeiler zu verlegen.


S
L
DA PACEM DOMINE IN DIEBVS NOSTRIS


THEODRVS D.G. ELECT. ET CONFIRM. ECCL. ES. PADERB.


Reliquiarium vom heiligen Liborius.


A. Lange

zufällige, sondern nothwendige Folgen dieser Verleiblichung. Dogmenzwang und geistliche Herrschsucht und Habsucht sitzen mitten im Wesen der Kirche."

Etwas tiefer: „Die Posse braucht den derben Ausbruch des Sinnlichen, die ungezwungenste Bezeichnung desselben, und ist daher besonders stark in der Zote, wie Aristophanes, Boccaccio, Luther in allen seinen Aeusserungen gegen das Verbrechen des Coelibats genugsam beweisen. Auf welche Weise der Zustand der Kirche verspottet wird, beweisen die Darstellungen von Eseln, die Messe lesen, von Mönchen, die an Schweins-Eutern trinken, und dergleichen. Die Posse ist völlig cynisch. Das Cynische ist keineswegs einfach als Schmutz zu verstehen, sondern es ist die absichtliche Aufdeckung der Natur in ihren gröbsten Bedürfnissen aus Opposition gegen die Unnatur. . . Der wahre Cynismus ist ein Kampf der Gesundheit und Sittlichkeit gegen Verbildung und ihre Verdorbenheit. . . Die allgemeine Empfindlichkeit reizt starke Naturen, den Stoff auszubeuten im Namen der Schönheit und ihres Naturrechts."

Im Namen der Schönheit und ihres Naturrechtes überheben wir uns der Mühe, über diesen Wahnwitz ein Wort zu verlieren. „Den Künstlerhumor der Bummler", hat ein neuerer Schriftsteller den Geist dieser Komik genannt, „den Gassenbuben, der die Fenster der Kirchen, der Paläste und der Hütten mit Steinwürfen einschmeisst, damit Gassenbuben dazu in die Hände klatschen". Die Kritik ist noch viel zu gelinde.

Mit der geheimnissvollen Entwicklung des Komischen aus dem Schönen, durch Kraftsentenzen und ein Spiel mit Metaphern, bei denen sich kein vernünftiger Mensch etwas denken kann, war übrigens die pseudoschöne Kunst noch keineswegs sicher gestellt. Die ethischen Rücksichten genirten sie in ihrem frechen Gebahren, so lange nicht das Schöne von der Tyrannei des Guten emancipirt und die Lehre proclamirt war, dass beide unabhängig von einander ihr eigenes Gebiet beherrschen, mithin die Moral der Aesthetik nichts darein zu reden, und den Werken der Kunst gegenüber strenge Neutralität zu beobachten habe. „Das Alterthum und die Neuplatoniker haben das Schöne nicht gehörig vom Guten unterschieden", belehrt uns darum Vischer. „Die Kirchenväter und das Mittelalter", fährt er fort, „konnten der ganzen Geistesweise der Zeit gemäss eben so wenig jene Ablösung des Schönen von anderen Gebieten vornehmen, welche der Aesthetik erst das Leben gibt". Auch die spätere Zeit fand das Rechte nicht. „Erst mit dem Eintritte der Schelling'schen Philosophie schöpft man wahre Luft. Seit seinem Auftreten ist ein System der Aesthetik erst möglich geworden . . . Mit dem Princip der absoluten Indifferenz oder der Einheit des Idealen und Realen war jene Kluft (zwischen den Sinnen und der Vernunft, zwischen Natur und Geist) überwunden und das Schöne mit Einem Schritte wieder in seine Würde eingesetzt."

Was ist also das Schöne in dieser seiner „wieder erlangten" Würde?

Es ist „die Idee in der Form begränzter Erscheinung. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so dass in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre. Es kann (nach weiterer Entwicklung) bestimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchsten Gutes durch einen Schein. Das (schöne) Individuum erscheint jedem Zusammenhange entnommen, welcher die reine Gegenwart der Idee in ihm trübte; darum darf die Gestalt desselben nicht nach ihrer inneren Mischung und Structur, sondern nur nach der Totalwirkung derselben, wie sie auf der Oberfläche erscheint, in Betracht kommen: nur diese, vom Durchmesser abgelöst, nur der Anfriss, nicht der Durchschnitt. Es kommt nur darauf an, wie der Körper aussieht, er ist umgewandelt in reinen Schein. Das Schöne ist also reines Formenwesen."

„Wenn demnach das Wesen des Schönen nichts Anderes ist als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit, aber nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern zur vollendeten Erscheinung heraustretend im Einzelnen, so erhellt nunmehr der wesentliche Unterschied in der Einheit des Schönen und Guten. Das Gute ist die Thätigkeit, welche jene Einheit als noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten strebt, und ruht also auf der Voraussetzung des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Auf diesem Standpuncte des Sollens kann nicht wie im Schönen danach gefragt werden, wie die Erscheinung aussehe. Im »Schönen« dagegen kommt es darauf an, wie die Sache aussieht . . . Das Gute ist im Schönen aufgehoben im Sinne von tollere und conservare: dasjenige an ihm, wodurch es ein Besonderes und von der Welt der Formen Verschiedenes ist, erlischt."

Das ist die Wiedereinsetzung des Schönen in seine Würde durch die Philosophie der absoluten Indifferenz. Man könnte sich immerhin für berechtigt halten, nach den Früchten zu fragen, welche sie der Kunst gebracht. Eine der auserlesensten werden wir sogleich kennen lernen. Ein wesentlicher Gewinn dieser „Ablösung des Schönen vom ethischen Gebiete" war es jedenfalls schon, dass man den Vorwurf, Goethe's „Wahlverwandtschaften" seien ein giftiges Buch, durch den Hinweis auf die vollendete Form mit der geistreichen Bemerkung zurückweisen konnte, „dann würden die Missbildungen nicht fehlen, die ein so

ungesundes Blut an dem Leibe der Dichtung hervortreiben müsse; denn ein wirklicher Verstoss gegen das Gesetz der Sittlichkeit beim Dichten werde immer zugleich als ein Verstoss gegen die Gesetze der Schönheit erscheinen und sich nachweisen lassen. Auf diesen unwiderleglichen Beweis gestützt, konnte sich denn Vischer auch die Freiheit nehmen, „einen Menzel" in heiligem Zorne einen „Verleumder" zu schelten, weil er die allbekannte Thatsache ausgesprochen, dass Goethe „ein Meister schöner Form sei bei unsittlichem Gehalt". Von competenter und glaubwürdiger Seite wird unterdessen neuestens wieder mit aller Entschiedenheit behauptet, die ausübende Kunst, von den letzten Consequenzen der modernen Richtung getrieben, sei bei einem Schlussresultate angelangt, welches einer Uebersetzung des modernen wissenschaftlichen Materialismus in das künstlerische Genre vollkommen gleich sehe; ein rettungsbedürftiger Jammerruf klinge in bedenklicher Art aus dem heutigen Leben, und es handle sich beinahe um die Frage, ob die grössere Anzahl unserer auf solche Weise gebildeten oder missleiteten Künstler ihre Kräfte vergeudet habe, oder selbe einem anderen Handwerke zuwenden sollen. Aber das letzte ist ohne Zweifel auch wieder eine Verleumdung; jenes Schlussresultat hingegen, die Rehabilitation der Materie, ist eben der rechte Standpunct, die Wiedereinsetzung des Schönen in seine Würde.

So hat denn die moderne Philosophie das hohe Verdienst, die Moral, wie sie dieselbe aus dem Völkerrechte, aus dem Staate, aus der Wissenschaft, aus der bürgerlichen Gesellschaft herausgerissen, auch auf dem Gebiete der Kunst in Praxis und Theorie mit aller Gründlichkeit vertilgt zu haben. Wenn es darum zu thun ist, dieses Verdienst nach seiner vollen Bedeutung schätzen zu lernen, der werfe etwa einen Blick in unsere Theater, wo in Trauerspielen und Melodramen Ehebruch, Blutschande, Nothzucht, Mord und Todschlag, Operngebrüll und Paukenknall und eingeschobene Ballets gar anmuthig mit einander abwechseln; der erbaue sich an den Leistungen unserer neuesten Lyrik, welche an die Stelle der Poesie eine in Hass und Hoffart betrunkene Rhetorik gesetzt hat, in der sie fanatisch die Freiheit des Blocksberges proclamirt; der überzeuge sich durch die Belege, welche Wilhelm Ranke in seinen „Verirrungen der christlichen Kunst" liefert, von dem schauderhaften Einflusse, den die nackten Helden der berliner Schlossbrücke auf die sittliche Corruption der preussischen Hauptstadt geübt; der studire endlich den Socialismus, die frivole Salonweisheit, den ästhetisirten, in endlich errungener Freiheit, wie das Thier mit den Lüsten spielenden Materialismus, die Apotheose des Lasters, in der noch immer steigenden Sündflut von Romanen, die sich zum Theil unter einander auf das wüthendste anfeinden, verleumden und bekriegen, aber sofort wie Ein Mann zusammenstehen, wo es etwa gilt, gegen das positive Christenthum oder die Kirche Front zu machen. Nicht, als ob wir diese Blüthe der pseudoschönen Kunst ausschliesslich auf Rechnung der Identitätsphilosophie setzen wollten; ihre Vorläuferinnen haben auch das Ihrige dafür gethan. Aber die principielle Rechtfertigung, die systematisch durchgeführte Theorie der wider Gott und Kirche, wider Sitte und Recht, wider alles Wahre und Gute und Schöne anstürmenden Technik, ist das Werk der Philosophie von der Einheit des Realen und Idealen, seit deren Entdeckung „ein System der Aesthetik ja erst möglich geworden".

Wie diese Aesthetik ihren Grundsatz von der „Ablösung des Schönen von anderen Gebieten" und seiner „Unterscheidung vom Guten" mit Consequenz auch theoretisch durchführt, davon zum Beschluss noch eine Probe.

„Das Schöne", lehrt Vischer, „ist über die dem gemeinen Leben vorgezeichneten Gränzen des Anstands und der Scham erhaben . . . In ihm ist mit dem Stoffartigen alles erloschen, was am Nackten und an der Sinnlichkeit die Begierde weckt; es ist in jener reinen Kühle untergegangen, die dem Schönen eigen ist. Was daher die Sage der Völker in eine besondere Zeit als ein Vergangenes legt, als paradiesischen Urzustand, das bleibt im Schönen Gegenwart. Daher ist es auch entbunden von derjenigen Scham, welche eine künstliche Bildung in die Gemüther gepflanzt hat."

Mehr als 2000 Seiten Lexikon-Octav, mit 1600 Paragraphen in jenem abstracten Kathederstile, wie wir ihn aus den vorher gegebenen Proben kennen gelernt, bilden übrigens freilich ein Werk, das nicht dazu angethan ist, auf das „gebildete Publicum" unmittelbaren Einfluss zu gewinnen. Und doch hat der bunte Kram der von Gott emancipirten Wissenschaft und ihrer Aesthetik seine Hauptabnehmer und seine vorzüglichste Stütze gerade in der grossen Menge des schöngeistigen Dilettantenthums, das über alles mitzureden gewohnt ist, wovon es nichts begriffen hat. Darum wurde jedenfalls wieder „einem tiefgefühlten Bedürfnisse abgeholfen", indem neuestens Lemcke sich der Mühe unterzog, die Resultate der gelehrten Forschung, wie sie namentlich bei Vischer vorlagen, nun auch populär zu verarbeiten und sie in salonfähiger Sprache jener Menge mundgerecht zu machen. Hören wir, wie Lemcke das eben aus Vischer angeführte Princip vollkommen populär auszudrücken weiss.

„Die Plastik hat das Schönste gestaltet, Schönheiten, die in ihrer Art vielleicht dem Ideal am nächsten gekommen sind, verglichen mit den Bestrebungen der anderen

Künste . . . Der Anblick der Schönheit kann berauschend wirken. Ein Antlitz, ein Körper kann entzücken. Das Seelenvolle darin kann sogar zurücktreten und der Anblick der Formen allein kann durch ihren Rhythmus, in diesem unendlichen Wechsel von Stark, Schwach, Rund, Lang, Fest, Weich, in diesen nicht auszumessenden, jedem mathematischen Maasse sich entziehenden und doch so maassvollen Linien, einen Eindruck machen, der am besten mit einer Symphonie zu vergleichen ist."

„Man muss nackte Körper sehen, um ihre Schönheit zu erkennen; alles Andere kann nur ein Stückwerk geben. . . . Wir haben es bei unserer Kleidertracht, die Alles verdeckt bis auf Gesicht und Hände, dann bei unseren Ansichten über Schamhaftigkeit, sehr schlimm . . . Der Grieche schwelgte in Formenschönheit, wo wir darben; er erkannte Göttlichkeit, wo wir meinen, die Augen niederschlagen zu müssen, weil es sündhaft zu sehen, was die Gottheit so schön geschaffen. Er pries, er berauschte sich an dem, was wir verschweigen oder verstecken."

Nach solchen Präliminarien, die nur weiter und schlüpfriger ausgeführt werden, geht Lemcke dazu über, „die Frage über die Nacktheit und die Gewandung ins Auge zu fassen". Das Resultat lautet also:

„Wo die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich, da gibt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, die Verhüllungen braucht, um nicht den Eindruck der Sinnlichkeit oder die unwillige Abwehr gegen dieselbe zu erwecken. Da ist Nacktheit keuscher als ein Verstecken, das mehr darauf hinweist, das etwas verborgen ist, als das Verborgene vergessen lässt. Der Künstler, der, keusch wie jede Kunst sein und machen soll, nur die Schönheit verfolgt, wird ein Kunstwerk schaffen, das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, sondern sie höchstens über ihre Ueberspannung belehren kann. Er hat sich nicht um die gewöhnlichen Anstandsregeln zu kümmern, sondern schafft den Menschen, wie er in seiner natürlichen Schönheit dasteht. Der Plastiker also, der sein Object so in sich abgeschlossen wie möglich darstellt, bildet den Menschen dann nackt, sei es Weib oder Mann."

Das ist jedenfalls nicht Philosophie der schönen Kunst, sondern Sophistik des Fleisches, noch dazu eine sehr oberflächliche. Mit Gründen solchen Lehren entgegentreten, ist verlorene Mühe. Unverdorbenen Seelen sagt es das gesunde Gefühl, dass eben in dieser Weise die Sünde reden müsste, welche nach dem Apostel unter uns nicht genannt werden soll, wenn sie persönlich das Katheder besteigen könnte; wo aber das Herz versumpft ist, da können nicht theoretische Beweise es losreissen von dem, was es liebt, sondern allein die Furcht des Herrn, „der Anfang der Weisheit".

Dass man sich indess ja nicht wundere, wenn die Aesthetik der absoluten Indifferenz eine solche Sprache führt. Sie konnte nicht anders, sie musste bei diesen Resultaten anlangen: nicht nach den logischen Gesetzen des menschlichen Denkens etwa, denn die kümmern sie am Ende wenig; sondern nach den ewigen Gesetzen einer Dialektik, die mit eiserner Nothwendigkeit ihre furchtbaren Consequenzen zieht, wider die der Menschengeist vergebens ankämpft. Wir wollen uns erklären. Die Aesthetik der absoluten Indifferenz ist ihrem Wesen nach Gottesläugnerin. „Der Theismus schliest den Standpunct der Aesthetik in Wahrheit aus", sagt Vischer einfach und entschieden. Aus dem Pantheismus geboren, durch ihn allein möglich, steht und fällt die Aesthetik, von der wir reden, mit dem Worte, das „der Thor spricht in seinem Herzen: »Es gibt keinen Gott«"; denn Pantheismus und Atheismus sind nur verschiedene Formen derselben Lüge. Nun lehrt uns aber der Apostel, als erstes Princip zur Philosophie der Geschichte des Heidenthums, einen Satz, der unfehlbar feststeht, denn er ist das Wort des heiligen Geistes. „Gottes Zorn", spricht er, „offenbart sich handgreiflich in dem Gerichte, das er über die Gottlosigkeit der Menschen verhängt, welche seiner Wahrheit widerstehen. Er hat sich ihnen kundgethan seit dem Tage der Schöpfung in seinen Werken, sie haben ihn erkannt: aber sie haben ihn nicht ehren wollen als ihren Gott; ihr Denken ist sinnlos geworden und finster ihr unweises Herz, sie gaben sich für weise aus und wurden Thoren: an die Stelle des unsterblichen Gottes haben sie Bilder vergänglicher Menschen gesetzt, Bilder von Vögeln und vierfüssigen Thieren und Schlangen. Darum hat Gott sie den Lüsten ihres Herzens, der Unreinigkeit, Preis gegeben, . . darum hat er sie schmachvollen Begierden überliefert, . . darum sie überlassen dem Geiste der Unlauterkeit, zu thun was sich nicht ziemt." Das ist der unwiderlegliche Beweis für die systematische Einheit und den dialektischen Zusammenhang der Aesthetik des Pantheismus.

Uebrigens hätte die Welt, um bei solchen Zielen anzukommen, des Princips der absoluten Identität nicht erst bedurft. Der Standpunct der „speculativen Welt-Anschauung" mit seinem Pantheismus ist unter der Sonne so alt wie die Lüge „ihr werdet sein wie Gott"; und seine unausweichliche Consequenz, die Emancipation des Fleisches, muss wenigstens für eine antediluvianische Erscheinung gelten: als Noe an der Arche baute, stand sie in voller Blüte.

Reliquiarium vom heiligen Liborius.

(Nebst artistischer Beilage.)

Im Besitze des Freiherrn Adolph von Fürstenberg auf Schloss Lörsfeld befindet sich das in wirklicher Grösse hier beigegebene Reliquiarium. In Silber getrieben und vergoldet, zeigt dasselbe bei hoher technischer Vollendung jene eigenthümliche Vermischung mittelalterlicher Motive mit Renaissance-Formen, welche der eigentlichen Renaissance-Zeit vorausging und sich im Kunstgewerbe weit länger als in den Werken der Baukunst erhielt.

Die Vorderseite zeigt in reich ornamentirter Nische den h. Bischof Liborius in predigender Haltung, das zuhörende Volk ist personificirt durch die beiden reizenden Kinderfigürchen, bei a sind zwei schöne geschliffene Bergkrystalle, bei b zwei herrliche Smaragde, und bei c ein grosser tiefblauer Sapphir gefasst. Der Glanz dieser Steine erhöht den prächtigen Eindruck des Ganzen ungemein.

Die Rückseite zeigt unter dem reichgelockten Seraphim den mit dem Wappen des Stifters versehenen Hohldeckel, welcher die Reliquien mit Verschluss birgt; über diesen Deckel schwingt sich ein vergoldeter Bügel, der als Handhabe bei der Darreichung zum Kusse dient.

Die Inschrift um das Wappen besagt, dass Theodorus von Fürstenberg der Stifter ist. Dieser wurde geboren 1546, den 5. Juni 1585 zum Bischof von Paderborn geweiht, stand er der Diöcese 33 1/2 Jahr vor und war einer der würdigsten Bischöfe.

A. Lange, Architekt.

Das Martyrium der h. Katharina auf einem Kupferstiche des XV. Jahrhunderts.

In der im Jahre 1458 geschriebenen Papierhandschrift Glossa in Librum Sapientiae des Dr. Holkot der Allerheiligen-Bibliothek in der Marienkirche zu Danzig (F. 192) befindet sich, auf der inneren Seite des vorderen Deckels aufgeklebt, ein kleiner Kupferstich, welcher zu den ältesten Arbeiten dieser Technik gehört, und daher von besonderem Interesse ist.

C. B. Lengnich sagt über denselben Seite 208 seines im Jahre 1790 verfassten handschriftlichen „Katalog der Bibliothek in der Oberpfarrkirche St. Marien“: „Vorn ist oben auf den inneren Deckel ein sehr alter Kupferstich en Medaillon geklebt, mit einer eingedruckten, erhabenen aber unleserlichen Mönchsschrift. Auf demselben knieet eine Martyrerin mit einer Glorie ums Haupt, neben einer Maschine mit drey Rädern, um hingerichtet zu werden. Ueber dem Schwerdte des Henkers ragt eine Hand mit Strahlen in Form eines Kreuzes, aus einer Wolke hervor.“

Th. Hirsch hat in seiner kurzen Beschreibung dieser Bibliothek (Th. Hirsch's St. Marien zu Danzig I, 367—371) nur das Vorhandensein dieses Blattes in einer Anmerkung angezeigt. Zum ersten Male (ungenau) beschrieben, wurde es von Passavant im Stuttgarter Kunstblatte von 1847 Seite 135 und dann von demselben in seinem sehr verdienstvollen Peintre-Graveur Bd. I, Seite 201 und Bd. II, Seite 238, Nr. 186. Später hat Stadtrath J. E. Block dieses Blatt durch Gebrüder Burchard in Berlin auf photolithographischem Wege, in der Originalgrösse, vervielfältigen lassen und solche Copieen an einige öffentliche Sammlungen und einzelne Liebhaber verschenkt.

Es ist ein rundes Blatt von 3 3/8 Zoll (Rheinl.) Durchmesser und stellt die Enthauptung der h. Katharina von Alexandrien dar. In der Mitte des Blattes knieet St. Katharina, nach der Mode der vornehmen Damen des XV. Jahrhunderts [1]), in einem einfachen, engenschliessenden, am Halse weit ausgeschnittenem, aber langem und unten faltenreichem Gewande, mit gefalteten Händen, nach links hin gewendet. Sie ist mit lang herabwallendem Haupthaar und einer sternförmigen Strahlenglorie versehen. Hinter ihr, rechts, steht ein Henker in der im XV. Jahrhunderte üblichen (besonders aus Dürer's Arbeiten bekannten) Tracht des niederen Volkes [2]), mit erhobenem, langem Schwerte, im Begriffe, den Todesstreich gegen die Heilige zu führen. Katharina ist jugendlich schön, mit edlen Formen und frommem Gesichtsausdruck gebildet, ganz ein Gegensatz zu dem gemein, roh, mit Stumpfnase dargestellten Henker. Rechts von der Heiligen (links auf dem Blatte) sieht man eine aus drei mit Messern besetzten, in einander greifenden Rädern bestehende Marter-Maschine, welche der Legende nach durch den Blitz zertrümmert wurde, als Katharina gerädert werden sollte. Ueber dem Haupte des Henkers ragt aus Wolken die Hand Gottes mit dreifachem Strahlenbündel hervor.

Composition und Zeichnung sind vortrefflich, verrathen die Hand eines ausgezeichneten Meisters. Die Ausführung des Kupferstiches in Linienmanier zeigt eine gewisse Vollendung, welche auf schon längere praktische Uebung schliessen lässt. Die Conturen sind stark und kräftig. Die Schatten sind durch feinere, kurze, steife

---

1) Siehe H. Weiss, Geschichte der Tracht vom XIV. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Seite 208.

2) Jac. Falke, Deutsche Trachten- und Modenwelt, Leipzig 1858, Bd. I, Seite 315.

Parallellinien, welche meist spitz auslaufen, angedeutet. Wo es zur Verstärkung der Schatten nöthig ist, durchkreuzen mehrere Strichlagen sich in schräger Richtung. Der Künstler hat mit diesen einfachen Mitteln eine sehr kräftige Wirkung hervorzubringen gewusst. Der Druck ist scharf und kräftig.

Passavant sagt, der Kupferstich sei aus der Zeit und in der Art des Martin Schongauer[1]) aber nicht von ihm und präcisirt die Zeit der Entstehung näher, indem er sagt „er kann nicht jünger sein als vom Jahre 1458“, indem sich auf dem Deckel eine Handschrift von diesem Jahr befindet. Den zwingenden Grund für diese Annahme kann ich nicht einsehen. Aber doch dürfte Passavant im Allgemeinen Recht haben. Wir werden nicht sehr irren, wenn wir als die Zeit seiner Anfertigung die Mitte des XV. Jahrhunderts festhalten. Der Künstler dieses Blattes dürfte wenig jünger sein als der Meister[2]) E. S. von 1466.

Der Kupferstich ist, wie schon Leugnich angibt, von einem einen Zoll breiten Rahmen umgeben, in welchen in Teich eingedrückt eine durch erhabene gothische Minuskeln gebildete Inschrift sich befindet. Dieselbe ist jedoch durch das Alter und Wurmfrass so sehr zerstört, dass es bis jetzt noch Niemandem gelungen ist, sie zu lesen.

Danzig. R. Bergau.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. In jüngster Zeit wurde nach mehrwöchentlichen Vorarbeiten der Schnabel des Domkrahnens heruntergenommen! Die Stätte, von der er eine ganze Periode der Weltgeschichte hindurch in die blaue Luft hineinragte, ist leer. Die schwierige aber von Windstille begünstigte Verrichtung der Fortnahme begann Mittags 11¼ Uhr. Um 3¼ Uhr war sie beendet. Zahlreiche Zuschauergruppen standen auf dem Domklosterplatze, Am Hof und in den benachbarten Strassen, und beim Herabsinken des letzten Balkens erschallte, als Lebewohl, dem Verschwindenden von Arbeitern und Zuschauern ein lauter Zuruf und die Hüte wurden geschwenkt. Man kann von unserem Domkrahnen nicht füglich sagen: sic transit gloria mundi, denn er war in seiner mehr als 300jährigen Oede nichts weniger als eine Herrlichkeit. Hat man ihn doch mit einem Bettler verglichen, welcher den Arm nach Almosen ausstrecke, oder auch mit einem riesigen Fragezeichen hinter dem Räthsel: Wie und wann? Nun, die Almosen sind reichlich geflossen von nah und fern, und das Räthsel hat, wie wir hoffen dürfen, seine Lösung gefunden. Wie mancher Sturm des Himmels, wie mancher Sturm geschichtlicher Wandlungen ist an ihm vorübergebraust seit dem Zeitpuncte, wo es für ihn kein anderes Thun mehr gab, als sich im Winde zu drehen! Man kann annehmen, dass die ehemalige Thätigkeit des Krahnens um das Jahr 1524 eingestellt wurde, zur Zeit, als der zur Reformation sich hinneigende Erzbischof Hermann V. Graf zu Wied auf dem erzbischöflichen Stuhle sass. Seitdem wurde er nur einmal wieder in Thätigkeit gesetzt: am 4. September 1842, an welchem Tage der Grundstein zum Fortbaue des Domes mit höchster Feierlichkeit gelegt wurde. Damals hob der Apparat, um den mannhaften Entschluss zum Weiterbaue symbolisch anzudeuten, einen mächtigen Quaderstein von der Erde hinauf nach oben, wo die bereitstehenden Werkleute ihn sofort einfügten in die südöstliche Kante des Thurmes. Heute noch ist dieser Stein von den ihn umgebenden zu unterscheiden. Bei dem jetzt bewirkten Abbruche hat sich im Balkenwerke des Krahnens dreierlei Gehölze unterscheiden lassen: altes, ganz morsch gewordenes aus längst vergangenen Tagen, neueres aus der Zeit von etwa 1825, wo, in der löblichen Absicht, gänzlichen Verfall zu verhüten, die schadhaftesten Balken gegen neue ausgewechselt wurden, und neuestes aus dem Jahre 1842, wo, um die oben vermerkte symbolische Verrichtung des Krahnens vornehmen zu können, ein neuer Hauptbalken eingefügt wurde. Zum Schlusse bemerken wir noch in Bezug auf die bei der jetzigen Beseitigungsarbeit sorgfältig aufgenommenen Dimensionen des Krahnens, dass der Schnabel desselben, von der Wurzel bis zur Spitze gemessen, 43½ Fuss lang war. Er hatte am unteren Ende eine Stärke von 21 Zoll in der Breite und 13 Zoll in der Höhe, am oberen eine Stärke von 8 Zoll in der Breite und 10 Zoll Höhe. Er war aus einem Stamme Tannenholz hergerichtet. Der alte eichene Ständer des Krahnens, der sich mit dem unteren Ende in einem metallenen Pfannenlager bewegte, war 49½ Fuss hoch und hatte unten 17 à 18 Zoll Querschnitt, und lief nach oben in grössere, jedoch nicht ganz gleichmässige Stärken aus, welche an dem Kranze, der ihn auf etwa zwei Drittel seiner Höhe einschloss, ungefähr 3 Fuss und 2⅔ Fuss Querschnitt hatten. Die Beweglichkeit des Krahnens war so leicht, dass eine mässig starke Luftströmung genügte, um ihn zu drehen.

Berlin. Wegen Wiederaufnahme des berliner Dombaues hat König Wilhelm von Preussen am Vorabende seines vor-

---

1) Schongauer lebte nach Passavant, Peintre-Graveur II, 103 ff. etwa 1420—1499.

2) Vgl. über ihn Bartsch, Peintre-Graveur Bd. VI., Seite 1 ff. Passavant, Peintre-Graveur II, 33 ff.

jährigen Geburtsfestes folgende Cabinetsordre an den Cultus-Minister v. Mühler erlassen:

„Schon Mein in Gott ruhender Vater, König Friedrich Wilhelm der Dritte, hat nach Beendigung der Befreiungskriege den Wunsch gehegt, an Stelle des alten Domes zu Berlin, Gott zu Ehren und zur Sammlung der christlichen Gemeinde, einen schöneren Bau aufzuführen als sichtbares Zeichen des Dankes für die in tiefer Noth erfahrene Hülfe des Herrn. Die damaligen Zeitverhältnisse liessen den Gedanken nur in unzureichendem Umfange zur Ausführung kommen; aber er ist als bleibende und stets wiederkehrende Mahnung auf die folgenden Geschlechter vererbt worden. König Friedrich Wilhelm der IV. erfasste diesen Gedanken von Neuem. Aber sein grossartiger Plan konnte der eintretenden hemmenden Verhältnisse wegen nicht zur Förderung gelangen. Am Schlusse dieses Meines Lebensjahres, in welchem Ich und mit Mir Mein Volk nach neuen, schweren Kämpfen abermals Gott für so viele reiche Gnade und den wiedergeschenkten Frieden danken, tritt auch das Verlangen neu hervor, dem Danke, den wir mit Herz und Mund freudig bekennen, in solchem Werke einen gemeinsamen, bleibenden Ausdruck zu geben. Ich habe Mich daher entschlossen, den Plan der Erbauung eines neuen, würdigen Domes in Berlin auf der Stelle, auf welcher der jetzige steht, als der ersten evangelischen Kirche des Landes, wiederum aufzunehmen und will Ich wegen dessen Durchführung nähere Vorschläge von Ihnen erwarten.

„Berlin, 21. März 1867. (gez.) Wilhelm."

Berlin. Im Vereine für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin zeigte der Conservator der Kunstdenkmäler im preussischen Staate, Hr. Geheimerrath v. Quast, eine interessante Collection von kleinen Broncen, welche den gesammten Nachlass in dieser Gattung von dem vor drei Jahren verstorbenen Medailleur Johann A. Fischer repräsentirte. Der Künstler pflegte derartige Arbeiten zu seinem Vergnügen zu machen, dieselben sind sonst aber nicht bekannt geworden. Es fanden sich theils einzelne Compositionen, theils Copieen darunter, alle höchst geschickt und sorgfältig gearbeitet. Herr Dr. Alfred Woltmann legte drei grosse Photographieen vor, die eine nach der Solothurner Madonna des Holbein, die anderen beiden nach dem darmstädter Exemplar der Madonna des Bürgermeisters Meyer; dieselben, nach einer sehr vorzüglichen Zeichnung von Felsing aufgenommen, zeigten das ganze Bild und sodann das Brustbild der Madonna mit dem Kinde. Redner erläuterte an der Vorlage die dem dresdener Bilde überlegene Oekonomie des Raumes, da nämlich hier die knieenden Figuren den ihnen zugewiesenen Raum ganz ausfüllen, und zumal die Büste der Madonna mit dem Kinde in die Mitte hinein componirt ist, während in dem dresdener Bilde eine die Auflager des Muschelgewölbes verbindende Linie den Kopf des Kindes durchschneidet, der obere Theil der Nische aber nicht genügend ausgefüllt erscheint. Herr Geheimerrath Waagen wies noch auf den entschieden lächelnden Ausdruck des Kindes auf den Armen der h. Jungfrau hin, der zur Genüge die Unmöglichkeit der Annahme darthue, dass hier ein krankes Kind des Bürgermeisters dargestellt sein sollte. — Herr Geheimerrath Waagen theilte alsdann die neuesten bei der photographischen Gesellschaft erschienenen Blätter nach Bildern des berliner Museums und der Nationalgalerie zu London mit, und liess die jüngsten Lieferungen des Archive des monuments historique de la France circuliren. Herrn Dr. Alfred v. Sallet ist es gelungen, ein Blatt aus der Folge von Marc Anton's Stichen nach Dürer's Leben der Maria vor der Nummer in einem schönen, wohl erhaltenen Abdrucke zu erwerben. Er brachte das Blatt nebst dem Originale zur Ansicht. Herr Geheimerrath Waagen berichtete am Schlusse über die Sammlung des Grossherzogs von Oldenburg, die jetzt seit Kurzem in einem passenden Locale eröffnet und mit einem guten Kataloge versehen ist. Unter der grossen Anzahl werthvoller Bilder in derselben hob er mehrere einzeln hervor.

Pressburg. Die Restaurirung des alten Krönungsdomes zu St. Martin in Pressburg ist mit Errichtung des neuen Hochaltares zum Abschlusse gediehen. Die Renovirungsarbeiten, welche der Architekt Joseph Lippert leitete, sind in der Zeit von zwei Jahren und vier Monaten mit einem Kosten-Aufwande von 60,000 Fl. vollendet worden.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Nebst artistischer Beilage.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 8. Köln, 15. April 1868. XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Bilder aus der Marienkirche zu Danzig. — Ausstellungs-Eindrücke aus Paris. — Restauration und Ausbau des St. Veitsdomes in Prag. — Besprechungen etc.: München. Bamberg. Wien. Ueber die Anlage kleiner Museen.

Bilder aus der Marienkirche zu Danzig.

Der Hauptwerth der Marienkirche zu Danzig, sagt [1]) der vielgewanderte F. v. Quast, ein ausgezeichneter und feiner Kunstkenner, beruht vorzugsweise in den grossartigen Gesammt-Verhältnissen. Die an sich kolossalen Abmessungen der einzelnen Theile stehen in glücklichem Verhältnisse zu einander. Der Mangel kleiner architektonischer Details wirkt sehr vortheilhaft. Nirgends drängt ein besonderer Bautheil durch vorzüglichere Ausschmückung vor den anderen sich hervor. Dazu kommt, dass die rohen Formen der Architektur bei der reichen Ausstattung des Innern mit Kunstwerken aller Art, nicht zur Geltung kommen. „Ich gestehe gern, dass ich in Deutschland keine andere Kirche kenne, welche in ihrer Gesammtwirkung so ausgezeichnet wäre, als nur die Marienkirche, keine grössere, welche noch so vollkommen das Gepräge des Mittelalters trägt."

Und F. v. Quast hat gewiss Recht. Die malerische Gesammt-Wirkung, die überaus reiche Ausstattung des Inneren mit Altären, Statuen, Bildern, reichgeschnitztem Gestühl, Epitaphieen, Grabsteinen, Fahnen, Gittern, Reliquiarien, Paramenten u. s. w., welche auf jedem Schritt und Tritt uns an die Zeiten des mittelalterlichen Katholicismus mit seinem Glanze und seinem Reichthume erinnern, fesseln jeden sinnigen Beschauer. Alle Fremden werden überrascht durch diese Fülle von Gegenständen seltenster Art, ihre kühnsten Erwartungen werden übertroffen. Schon mancher Künstler oder Kunstforscher hat um der Schätze in der Marienkirche willen seinen Aufenthalt in Danzig um Wochen verlängert.

Und doch sind diese Kunstschätze, mit Ausnahme des Bildes vom Jüngsten Gerichte, im Allgemeinen noch wenig bekannt, selten beschrieben, fast gar nicht abgebildet worden. Th. Hirsch hat sich das grosse Verdienst erworben, eine sorgfältige, auf genauester Kenntniss der archivalischen Quellen gegründete (leider unvollendete) Geschichte und Beschreibung der Marienkirche (Danzig 1843) geschrieben zu haben. Auf dieser trefflichen Arbeit beruhen alle anderen, meist nur kurzen Mittheilungen von Passavant, Lübke, Kugler, Löschin, Schnaase, W. Lotz, Otte und Anderen. Dem Buche sind ein Grundriss und zwei kleine Ansichten beigegeben. Sodann hat, der mangelhaften älteren Abbildungen von Curicke und Ranisch zu geschweigen, der Architekturmaler I. C. Schultz in seinem grossen Werke „Danzig und seine Bauwerke" einige malerische Ansichten (I, 15—18 und III, 3) in Radirung geliefert.

Später hat der Architekt Ferencz Schulcz in Wien auf Blatt 94—96 der Publicationen der „Wiener Bauhütte" vier verschiedene Kerzenträger aus dem XV. Jahrhundert, welche bei Exequien um den Katafalk gestellt wurden, die Gitter der Gertruden- und Dorotheen-Capelle mit ihren interessanten Bekrönungen, ein kleines schönes Glockenhäuschen in der Ferber-Capelle, den kleinen Thurm über der St. Jacobs-Capelle und zwei Giebelkreuze vom Nordgiebel, in grossem Maassstabe mit höchster Meisterschaft gezeichnet, publicirt. Andere bemerkenswerthe Abbildungen der Marienkirche und ihrer Kunstwerke sind meines Wissens nicht erschienen.

1) Promemoria in Betreff der Ober-Pfarrkirche St. Marien zu Danzig, vom 27. Juni 1846, Manuscript von der Hand des Verfassers in der Registratur der genannten Kirche.

Es ist daher gewiss sehr verdienstlich, dass der Hofphotograph Fr. Gust. Busse hierselbst, theils auf Anregung des Malers A. Martin in Köln und Anderer, theils im eigenen Interesse es unternommen hat, eine Anzahl photographischer Abbildungen einzelner Theile der Marienkirche und ihrer Kunstwerke anzufertigen, auf diese Weise die Kenntniss derselben in weiteren Kreisen zu verbreiten und damit zugleich den Ruhm unserer altehrwürdigen Stadt Danzig zu vermehren.

Eine vollkommene genügende Ansicht der ganzen Kirche anzufertigen, ist nicht möglich, weil sie zu enge umbaut ist. Der gelungenste Versuch der Art, welcher mir bekannt geworden, ist die von dem Dache des „Englischen Hauses" in der Brodbänkengasse aufgenommene photographische Ansicht, welche der verstorbene Flottwell vor etwa zehn Jahren, und später, etwas kleiner, Damme angefertigt haben. Die grosse, imponirende Masse des Kirchengebäudes kommt auf diesen Blättern vollkommen zur Geltung. Aber auch die architektonischen Gliederungen des Ostgiebels mit den kleinen, schönen, wohlerhaltenen Thürmchen, des grossen Westthurmes etc. sind deutlich zu erkennen.

Von äusseren architektonischen Details hat Busse die Hohe-Thür und die Korkenmacher-Thür mit der figurenreichen Gruppe, des Todes der Maria, über dem Sturze derselben abgebildet. Die malerische Gesammt-Wirkung des Innern der Kirche wiederzugeben, versuchen zwei von fast gleichem Standpuncte aufgenommene Ansichten von Busse und Gottheil, und ein drittes mit grösserem Gesichtsfelde von Ballerstädt. Sie geben eine Ansicht des Mittelschiffes mit dem Blicke auf die im Westen belegene grosse Orgel. Die schöne Rococo-Kanzel (von 1762) steht rechts im Vordergrunde des Bildes.

Der vorzüglichste Schatz der Marienkirche ist das schon erwähnte, dreiflügelige Altarbild des Jüngsten Gerichts, ein Hauptwerk der Schule der Gebrüder van Eyck, wahrscheinlich von der Hand des Hans Memling, um 1467 gemalt. Nach demselben war bis vor Kurzem nur eine kleine, flüchtige Umrisszeichnung des ganzen Bildes und einige Köpfe in grösserem Maassstabe, in Fr. Foerster's „Sängerfahrt" (Berlin 1818) publicirt. Der Erzengel Michael (die Mittelfigur des ganzen Bildes) allein, ist auch in Guhl-Lübke's Bilder-Atlas zu Kugler's Kunstgeschichte, in W. A. Becker's Charakterbildern aus der Kunstgeschichte (Leipzig 1862) und in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst (II, 239) mehr oder weniger ungenau in Umrissen abgebildet. Zwei Gruppen daraus hat, nach Durchzeichnungen, welche über dem Original genommen sind, J. C. Schulcz in neuester Zeit auf Blatt III, 4 und 11 seines schon genannten Werkes in Originalgrösse in Kupfer radirt. Ausserdem veranlasste derselbe Künstler eine genaue Umrisszeichnung des ganzen Bildes durch Naudith [1]), welche später in das königliche Kupferstich-Cabinet zu Berlin gekommen ist. Im Jahre 1857 malte der Maler B. Sy [2]) eine in der Originalgrösse sorgfältig ausgeführte Copie für den in Russland lebenden Kaufmann Rosisus, nach welcher Flottwell eine photographische Copie fertigte, die jedoch ziemlich mangelhaft ist. Gelegentlich einer Versetzung des Jüngsten Gerichts und dabei zu erzielender günstigerer Beleuchtung ist es endlich dem Photographen Busse gelungen, eine photographische Aufnahme des Bildes nach dem Original anzufertigen. Dieselbe ist, bei ihrer nicht unbedeutenden Grösse (18 Zoll Höhe bei 12 Zoll Breite mit den beiden Flügeln, also etwa $^1/_{12}$ der Grösse des Originals) sehr wohl geeignet, eine, so weit auf diese Weise überhaupt möglich, getreue Vorstellung von dem berühmten, kunstgeschichtlich so überaus wichtigen Bilde zu geben. Zwar fehlt die Harmonie des Ganzen, weil viele Theile sehr dunkel sind, während andere hell und klar. Aber eine solche dürfte bei der photographischen Reproduction eines älteren, insbesondere eines so farbenreichen, glänzend gefirnissten Bildes überhaupt nur in den seltensten Fällen zu erreichen sein. Es ist ein bis jetzt noch nicht ganz überwundener Mangel der Photographie, dass die verschiedenen Farben in verschiedener Intensität auf die photographisch zubereitete Platte einwirken. Daher kommt es, dass man an vielen, der auch im Original dunkleren Partheien, besonders der Hölle und den unteren Theilen der Apostel, nicht alle Details klar erkennen kann. Aber der grösste Theil der Figuren, namentlich die nackten Leiber, alle Gesichter und die helleren Gewänder sind, vollkommen klar.

Zeichnung und Modellirung lassen in den im Original helleren Theilen nichts zu wünschen übrig. Die menschlichen Gestalten haben eine Höhe von 2 Zoll, eine Grösse, bei welcher auch der Gesichtsausdruck deutlich erkannt werden kann. Ausserdem verträgt die Photographie auf Papier bekanntlich auch eine mässige Vergrösserung mittels der Loupe. Ich bin überzeugt, dass diese photographische Reproduction des berühmten Bildes für alle Zwecke, da man überhaupt mit einer Copie sich begnügt — denn für wissenschaftliche Untersuchungen wird man doch stets auf das Original zurückgehen müssen — vollkommen genügt, und wohl auch den mangelnden Kupfer-

1) Vergl.: A. Hinz, das Jüngste Gericht, in der Marienkirche. (Danzig 1863.) Seite 5.

2) Derselbe Künstler besitzt noch eine Copie in halber Originalgrösse und ist geneigt, dieselbe zu verkaufen.

stich — dessen Herstellung sehr bedeutende Kosten verursachen würde — zu ersetzen im Stande ist. Composition und Zeichnung sind auf die überhaupt möglichst getreueste Weise wiedergegeben. Ja sogar über die Art und Weise der Malerei kann man sich in mancher Hinsicht durch diese Photographie unterrichten.

Ein zweites Blatt stellt in demselben Grössenverhältnisse die Aussenseiten der beiden Flügel mit den grau in grau gemalten Statuen Mariä und des Erzengels Michael, und der beiden Donatoren dar. Dieses Blatt möchte ich als noch vorzüglicher wie das Hauptblatt bezeichnen. Es entspricht jeder billigen Forderung, welche man an derartige Erzeugnisse stellen kann. Weil dieser Theil des Originals weniger Farben enthält, ist die Reproduction harmonischer. Weil hier die Gestalten im Original grösser, sieht man auch in der Copie noch mehr Details der Zeichnung und Modellirung. Die Köpfe der Donatoren sind in der Photographie einen halben Zoll hoch und überaus lebensvoll. Nur die beiden im Schatten hängenden Wappen sind nicht ganz deutlich. Dieselben hat aber Schulcz auf Blatt III, 4 seines Werkes mit diplomatischer Genauigkeit wiedergegeben.

Wenn es mir erlaubt ist, noch einen Wunsch auszusprechen, so ist es dieser, der kunstsinnige Photograph möchte bei günstiger Gelegenheit noch einzelne der interessantesten Gruppen und Köpfe des Bildes in möglichst grossem Maassstabe darstellen.

Nächst dem Jüngsten Gericht beansprucht der Aufsatz des Hauptaltars das grösste Interesse. Er besteht aus einem dreiflügeligen, gothischen Altarschreine, welcher laut urkundlicher Nachricht in den Jahren 1511—1517 vom Meister Michael von Augsburg angefertigt wurde. (Hirsch, St. Marien I, pag. 442—449): „Er ist", nach v. Quast, „eines der grössten Prachtwerke dieser Art und dürfte unter den zahlreichen Schnitzwerken, welche aller Orten noch vorhanden sind, eine der bedeutendsten Stellen einnehmen, indem nicht leicht ein anderes an Grossartigkeit des Ganzen voranstehen möchte." Von demselben war bisher noch keine Abbildung ins Publicum [1]) gelangt.

Im October v. J. aber hat Busse im Auftrage des Kirchenvorstandes [2]) eine grosse, photographische Aufnahme dieses Prachtwerkes mittelalterlicher Decorationskunst angefertigt. Mit Hülfe eines, zu diesem Zweck besonders erbauten Gerüstes war es möglich, eine fast geometrische Ansicht des Schreines zu fertigen. Die photographische Abbildung besteht, der Theilung des Altaraufsatzes in Mittelschrein und zwei Flügel entsprechend, aus drei Theilen. Sie ist 8 Zoll hoch und mit den beiden Flügeln 16 Zoll breit, also im Maassstabe von $^1/_{18}$ der Grösse des Originals.

Die Bildwerke des Mittelschreins mit den überlebensgrossen Figuren, Maria zwischen Gott Vater und Christus, mit feinem, reichem, architektonischem Hintergrunde, und der Umrahmung, innerhalb welcher unzählige kleine Figuren angebracht sind, ist durchaus klar und wohl geeignet, auch demjenigen, welcher das Original nicht kennt, eine Vorstellung von der Pracht und der Grossartigkeit dieses Werkes zu geben. Die beiden Seitenflügel, welche jetzt, nach der im Jahre 1577, in Kriegsnoth, erfolgten Entfernung der silbernen Heiligengestalten, nur architektonisches Ornament in reichster spätgothischer Formbildung enthalten, sind wegen des festen Standpunctes des Altares und des, im Innern der Kirche nicht überall günstigen Lichtes — bekanntlich der Hauptfactor beim Process der Photographie —, leider etwas zu dunkel geworden, so dass die Detailformen nicht mehr mit Klarheit erkannt werden können.

Ein zweites Blatt stellt den geschlossenen Altarschrein dar, zeigt also die Aussenseiten der Flügel mit ihren zehn Reliefs, Darstellungen aus dem Leben Mariä. Leider bestehen diese Aussenseiten noch in der Verunstaltung (Anstrich der Reliefs mit grauer Oelfarbe, Ornamente in der Kunstweise des ersten Kaiserreiches), welche sie 1806 erleiden mussten. Die Photographie zeigt diese Reliefs in einem reizvollen Helldunkel mit vollkommener Klarheit. Einzelne, besonders hervorragende Theile derselben sind direct von der Sonne beleuchtet, wodurch die malerische Wirkung des Ganzen nicht unerheblich vermehrt wird. Ausserdem hat Busse vor vier Jahren noch eine perspectivische Ansicht des ganzen Altares mit halb geöffneten Flügeln gefertigt, welche, viel kleiner, natürlich nicht so viel Details enthält, doch aber vollkommen klar ist und die Gesammt-Wirkung des Altares in seinem gegenwärtigen Zustande veranschaulicht. Sodann hat sie den Vortheil, dass sie auch die beiden 1517 gefertigten kolossalen Armleuchter aus Messing, und die wahrscheinlich 1539 braun in braun gemalten Bilder auf der äusseren Leibung der Flügel darstellt.

Zum Hauptaltare gehört auch das 19 Fuss hohe Sacraments-Häuschen, welches, 1478—1482 erbaut, bis zum Jahre 1806 ebenfalls über und über vergoldet war, jetzt aber ganz und gar mit grauer Oelfarbe überstrichen

1) Ich kenne nur die beiden von dem Maler M. C. Gregorovius im Jahre 1844 gefertigten Bleifeder-Zeichnungen, welche der Mauermeister F. W. Krüger und der Schauspieler Garbe hierselbst besitzen.

2) Zum Zweck von Vorarbeiten für Herstellung einer architektonischen Bekrönung des Altarschreins vergl. Organ für christl. Kunst 1867, Nr. 21, Seite 249.

ist. (Hirsch I. 450.) Busse hat dasselbe auf einem besonderen Blatte in grossem Maassstabe sehr vortrefflich dargestellt.

Unter den vielen anderen gothischen Flügelaltären der Marienkirche ist der in der Allerheiligen-Capelle (Hirsch I. 376), als der älteste, und der in der Reinhold-Capelle (Hirsch I. 437 ff.), als der schönste, von besonderem Interesse. Beide sind bisher leider noch nicht abgebildet worden. Dagegen hat Busse die aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts stammenden Reste des Martinialtars (Hirsch I. 462), welcher in einem dreiflügeligen Schrein die Statuen Christi und der zwölf Apostel unter kleinen sehr einfachen Baldachinen enthält, das in Holz geschnitzte, interessante Relief der Kreuztragung Christi vom Altar der Kreuz-Capelle (Hirsch I, 420), die künstlerisch werthvollen Statuen (St. Bartholomäus, Jacobus der ältere und St. Hedwig) im Altarschrein der St. Hedwig-Capelle (Hirsch I. 414), und die in Stein gehauene Gruppe Mariä mit dem Leichname Christi, zwischen zwei anderen weiblichen Gestalten in dem architektonisch geschmückten Artarschrein der Elisabeth-Capelle (Hirsch I. 380) dargestellt.

Zwei andere, sehr bekannte Kunstwerke der Marienkirche, den in Holz geschnitzten und wegen seiner Naturwahrheit viel bewunderten gekreuzigten Christus, zwischen Johannes und Maria, in der Elftausend-Jungfrauen-Capelle (Hirsch I. 409) und die schöne Mutter-Gottes-Statue an einem Pfeiler in der Nähe des Altars (Hirsch I. 451) mit dem im Hintergrunde angebrachten, ursprünglich wohl für einen anderen Ort und andere Zwecke bestimmten, schönen, in Holz geschnittenen Relief, sind von Busse in grossem Maassstabe (der Christus 4½ Zoll hoch) dargestellt worden.

Ein anderes Bild enthält eine Abbildung der berühmten astronomischen Uhr (H. I. 363 ff.), das um 1464 angefertigte Werk eines gewissen Hans Dueringer, des Barbara-Altars (H. I. 463), und das sehr reich mit Waffen und Trophäen aller Art ausgestattete Epitaph des General-Majors v. Sydo, eines 1686 verstorbenen Commandanten von Danzig.

Von den interessanten Eisengittern, welche die einzelnen Capellen zwischen den (bekanntlich nach Innen gezogenen) Strebepfeilern, nach den Seitenschiffen hin abschliessen, sind die der Gertruden-Capelle und der Dorotheen-Capelle auf besonderen Blättern abgebildet worden.

Aus dem reichen Schatze an Gegenständen der kirchlichen Kleinkunst sind auf Veranlassung des Malers A. Martin in Köln vor vier Jahren eine Anzahl Reliquiarien in Form von Büsten, Armen oder Kästchen, eine Statue der Maria mit dem Kinde, zwei verschiedene, reichgeschmückte Kreuze (davon eins dem Museum im Franziscanerkloster gehört), eine Gruppe der Geisselung Christi, Glocken, Bücher, Antipendien, Caseln, musicalische Instrumente, Bilder, zwei kleine Altärchen etc. auf einem Altare zusammengestellt und auf zwei Blättern, das eine Kreuz mit der in Elfenbein geschnitzten Figur des gekreuzigten Christus, ausserdem noch besonders in grösserem Maassstabe photographisch abgebildet worden.

Eine besondere Zierde der Marienkirche bildet die grosse Sammlung mittelalterlicher Kirchengewänder, bestehend aus einer sehr grossen Anzahl der ältesten und werthvollsten Stoffe, welche überhaupt bekannt sind, und zum Theil mit sehr alten, archäologisch höchst interessanten Stickereien versehen.

Diese Sammlung [1]) ist, durch neue Funde bereichert [2]), wohl noch umfangreicher als die berühmte ähnliche im Zither des Domes zu Halberstadt, also jetzt die bedeutendste, welche in Deutschland vorhanden. Busse ist gegenwärtig beschäftigt, alle diejenigen Paramente, welche durch Form des Gewandes, Alter, Beschaffenheit oder Muster des Stoffes, Technik oder Kunst der Stickerei etc. sich auszeichnen, in möglichst grossem Maassstabe photographisch abzubilden und auf diese Weise den Gelehrten zum Studium der christlichen Alterthumskunde, den Fabriken als Muster für neue Erzeugnisse zugänglich zu machen.

Als Proben dieser Publication, über welche ich nach ihrer Vollendung das Nähere berichten werde, liegen schon jetzt (in einer Grösse, die wenig geringer als das Original) die Borte eines Antipendiums aus dem XIV. Jahrhundert vor, welche die Bilder von 17 Heiligen (Kniestück), ausserordentlich kunstvoll auf Goldgrund gestickt, enthält. In der Mitte die Jungfrau Maria zwischen Gott Vater und Christus. Ihnen zur Seite die Heiligen Petrus und Paulus so wie die zehn anderen Apostel mit ihren Attributen. An den beiden Enden zwei heilige Bischöfe Erasmus und Chrysostomus. Ferner sind die beiden im XV. Jahrhunderte sehr reich gestickten Borten eines Chor-Mantels (cappa) mit zehn figurenreichen Darstellungen aus dem Leben der h. Maria Magdalena unter baldachinartigen Bekrönungen und die etwa gleichalterigen, gestickten Aurifrisiae einer Casula, welche unter besonde-

---

1) Vgl.: Fr. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bd. I, Seite 111, 155, 246. II, 26, 73 u. s. w., und R. Bergau im Anz. f. K. d. deutsch. Vorz. 1868, Nr. 2.

2) Der Küster A. Hinz hat um Auffindung, würdige Conservirung und Anordnung dieser Sammlung grosse Verdienste sich erworben, hat auch einen Vortrag „Die Ober-Pfarrkirche St. Marien in Danzig und deren Schatz an mittelalterlichen Paramenten“ (Danzig 1865), drucken lassen.

ren Baldachinen Maria, ihr zu Seiten einen Engel und die h. Barbara, ausserdem acht Apostel enthalten, dargestellt. Auch die Abbildung des Rückenschmuckes eines Pluviale, welches in Reliefstickerei den Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen vorstellt und zweier mit aufgenähten Ornamenten aus Goldblech versehenen parurae von Schultertüchern (humerale) liegen vor.

Von höchstem Interesse aber sind die Photographieen nach vier verschiedenen arabischen Stoffen aus dem XIII. und XIV. Jahrhunderte. Die Muster sind ähnlich, nur reicher und schöner als diejenigen, welche Fr. Bock im ersten Bande seines sehr verdienstvollen Werkes, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters Tafel III—X abgebildet hat. Sie bestehen aus trefflich stilisirtem Blattwerk, untermischt mit wunderlichen Thiergestalten (cum historiis bestiarum) und Inschriften mit kufischen Charakteren, welche bisher hier noch nicht entziffert sind. Sie enthalten wahrscheinlich Namen arabischer Fürsten oder Sprüche des Koran. Die Muster sind gold und stehen auf rothseidenem Grunde.

Schliesslich wären noch die Reproductionen von zwei Kupferstichen und eines geschrotenen Blattes aus dem XV. Jahrhundert zu erwähnen, welche in einer Handschrift (Fol. 121) einer lateinischen Bibel in der Marienbibliothek sich befinden. Die beiden Kupferstiche, St. Marcus und St. Johannes darstellend (Beschreibung bei Bartsch, Peintre-Graveur Bd. VI, S. 25, Nr. 68 und 69), sind Werke des sogenannten „Meisters E.S. von 1466", eines der alterältesten deutschen Kupferstecher. Der Metallschnitt, auf den Deckel der bezeichneten Handschrift aufgeklebt, war, so viel ich weiss, bisher noch nicht bekannt. Er ist symbolischen Inhalts, stellt die Jagd des Einhorns dar, welches sich in den Schooss der Jungfrau Maria flüchtet. Eine genauere Beschreibung desselben habe ich Band IV, S. 723—729 der Altpreussischen Monatsschrift geliefert.

Danzig. R. Bergau.

Ausstellungs-Eindrücke aus Paris.

(Aus dem Christlichen Kunstblatt.)

Mit der stärksten Antipathie gegen alles, was Ausstellung heisst und Markt ist, reiste ich, in vollem Strome schwimmend, weil gerade in Belgien und Paris so nahe, dieselbe breite Strasse mit allerlei Volk und langte im Gewühl dieses ungeheuren Jahrmarktes kurz vor Schluss der Ausstellung dort an. Schön war der erste Eindruck aber nicht, auch nicht gross, aber schwindelnd bewegt. Nun, zur Genüge ist ja darüber gesagt und geschrieben worden: wie die Ausstellung von 1867 des Gesammteindrucks entbehrt, wie ihr alle grandiosen Effecte gefehlt hätten, wie sie aber ausserordentlich reich beschickt und überaus praktisch eingerichtet gewesen sei u. s. w.

Ich hatte weder die frühere Pariser noch die Londoner Weltausstellung gesehen, und so fehlte mir der Vergleich; ich wusste auch genau, in wie fern sie mir in der Gesammtheit antipathisch sein müsse; aber ich hatte bestimmte Ziele und auf diese lossteuernd und in erstaunlicher Geschwindigkeit mich zurechtfindend, war ich gleich frappirt über die vollkommene Uebersichtlichkeit, die im grossen Ganzen herrschte, und dann folgte freudiges Staunen über die ungeahnte Masse des werthvollsten Materials, das dort zu finden.

Die archäologische Galerie allein war es werth, die Ausstellung zu besuchen.

Die Scheu vor dem Markte hinderte ja eine Menge Künstler, auszustellen, und leider fehlten just aus unserem Deutschland ganze Gruppen, die bedeutend gewirkt haben würden; namentlich der Rhein hatte Vieles vom Allerbesten nicht entsandt.

Jedenfalls das Alleredelste in der Kunst und in den Kleinkünsten war auf kirchlichem Gebiete zu finden, wenigstens aus christlicher Tendenz erwachsen.

Wo mehr als in Paris, wann mehr als gerade jetzt in dem babylonischen Gedränge sah man die Massen mehr abgewandt der Kirche und in entschiedenerem Gegensatze zu allem religiösen Leben; die Kunst und Kunst-Industrie in crasserer Neigung zum Materialismus, der sich gern hüllt in classisch antike Form, nur um mehr con amore und mit Anstand nackt sein zu können. In grosser Majorität füllten solche Geistesproducte die ungeheuren Räume der Ausstellung, und dennoch — sie sind gerichtet und sind überragt von einzelnen Werken, ganz anderen Geistes Kindern, deren Weihe hinreichte, dass man die ganze chaotische Masse ertragen und übersehen konnte. In unserer Zeit ist Gottlob die ewige Lampe noch nicht erloschen.

Das gastfreundliche Frankreich hatte die Hälfte des ganzen Ausstellungsraumes besetzt. So wirkten die Franzosen schon durch Massenhaftigkeit vor Allen. Dann aber auch durch den Geschmack, womit sie ausstellten. Das Arrangement einer pariser Boutique hat etwas Unnachahmliches und es gibt dort eigens und hoch dafür honorirte Künstler.

Was Wunder, wenn man so oft behaupten hört, gegen die Franzosen habe Niemand aufkommen können, ihr Ausgestelltes habe Alles weit überragt! Wer wollte es auch wagen, ihren Möbeln, Bronzen, ihrem Porzellan von

Sèvres, ihrem Krystalle, den lyoner Stoffen u. s. w. die äusserste Perfection der Arbeit, pikanteste Wirkung und coquetteste Eleganz abzusprechen. Man kann nicht eleganter und einnehmender sein, als die Franzosen es stets gewesen und noch sind.

Dieselben Eigenschaften zeichnen ihre Architekten, Bildhauer und Maler aus; sie sind namentlich grosse Meister im Detail, und Alles, was ihnen nach der Seite den Rang ablaufen möchte, erscheint geradezu plump.

Ein Kamin in Marmor und Bronze mit reichstem Schmucke von Marchand in Paris war gewiss eine Perle der Galerie du mobilier, ganz vollendet in Stil und Ausführung, alleredelste Renaissance; wie lyoner Tapeten und Paramente, Goldschmiedesachen des Armand Galliat in Lyon, und in der Galerie des beaux arts die Bilder von Meissonnier, Portraits von Flandrin, Jalabert, Perignon u. s. w. es in ihrer Art sind, und die pariser Gobelins und Fayencen wahrhaft blendend wirken.

Aber dennoch! und das gerade liess mich dort so froh werden, nicht französische, sondern deutsche und englische Werke erschienen mir die allerhervorragendsten.

Trotz Viollet le Duc, Boeswilwald, Lassus, Lamain und wie sie sonst alle heissen mögen und wie sie allerdelicateste, vollendetste architektonische Zeichnungen ausgestellt hatten, die deutschen und englischen Architekten erschienen mir productiver, origineller und von zeugenderer Kraft, und die Leistungen auf architektonischem Gebiet sind auch in der That maassgebend für die künstlerischen Leistungen überhaupt.

England hat schon mehr als Deutschland seinen Stil durchgearbeitet, hat eine bestimmtere Signatur an der Stirn und seine Architekten haben schon bestimmender gewirkt bis tief ins Handwerk. Namentlich alles, was die Kirche bedarf, ist in origineller Schönheit vorhanden; wundervolle Metallarbeiten lagen vor, die zu vollkommener Ebenbürtigkeit mit den Meisterwerken der Galerie archéologique berechtigten, so die reichen Gegenstände von Skidmores Iron Company und Cox & Son. Unvergleichlich schön waren Möbel von Holland und Sons u. s. w.

Eine grosse Menge brillanter Baupläne zu Kirchen, kirchlichen und Profanbauten zeigten, wie viele und grosse Aufgaben den Baumeistern gestellt worden und wie sie ihnen gewachsen sind. Die Renaissance tritt bedeutend zurück gegen den mittelalterlichen, namentlich den Spitzbogenstil. Leider verlässt Scott zu sehr die englische Eigenartigkeit und verfällt mit Anderen mehr ins Italienisiren, namentlich bei seinem sonst prachtvollen Prinz-Albert-Denkmale. Es zog mich alle Tage, wo ich auch staunte und studirte, immer wieder zu diesem Theil der englischen Ausstellung, wo Einen ein wahrer Lebenshauch anwehte. Auch die englischen Bilder zeichneten sich jedenfalls durch Ursprünglichkeit und oft kostbare Naivetät aus, und unter ihnen fühlte man sich sofort weit mehr in England, als z. B. unter den baierischen oder berliner Bildern in Deutschland.

Und wir Deutschen! — ein Gesammtbild boten wir nicht, immer noch vielgetheilt, verschieden individualisirt. Ich muss aber annehmen, dass Unsereinem, der innen steht, die gemeinsame Physiognomie schwerer erkennbar ist, als dem Aussenstehenden. Ich bemerkte nun mit innerem Jubel, dass auf allen Gebieten wir Ausgezeichnetes ausgestellt hatten. Ich rede im Christlichen Kunstblatte überhaupt nicht von Kriegs- und anderen Maschinen — also auch nicht von den Krupp'schen Siegen u. s. w., um die uns die Franzosen sehr beneiden —, mein Beschauen und meine Freude war anderen Dingen zugewandt.

Was nun zuerst wieder die Architektur betrifft, so hatte meines Erachtens die wiener Bauschule das Bedeutendste geliefert; eine Menge gediegener, schön durchgeführter Pläne überragte alles Andere an Noblesse und Keuschheit. Wenn die Franzosen brillanter im Vortrag, reicher und oft wunderschön im Detail, die Engländer oft überraschend neu und stets sattelfest sich erwiesen, so erschienen mir viele deutsche und in der wiener Abtheilung namentlich Friedrich Schmidt's Pläne zweier Kirchen und eines Herrenhauses als die weitaus edelsten und reinsten Schöpfungen. Im Zusammenhange damit steht die Perfection, womit kirchliche Gefässe und Paramentik dort gebildet werden.

Unsere deutsche Malerei hatte am wenigsten Einen bestimmt ausgesprochenen Charakter, aber viele unüberragte Werke in allen Richtungen bot die Ausstellung. Wo hätten des seligen Cornelius' Thomas-Carton oder Kaulbach's virtuoser Reformations-Carton ihres Gleichen! Schnorr hatte, glaube ich, nichts ausgestellt als ein meissener Vasenbild, aber sein Bibelwerk lag da als Unicum und überall begegnete man namentlich seinen biblischen Compositionen auf französischen and englischen Fayencen und Porzellan und auf lyoner Paramenten, so dass seine ungeheure Wirkung in die Augen sprang. Eine Reihe illustrirter Werke hob Ludwig Richter weit über alle hinaus, die, seitdem er die Zeichnung für den Holzschnitt wieder neu belebte, mit ihm gleichen Schritt halten wollten. — Wer überragte Knaus in seinen liebenswürdigsten Genrebildern?

Brilanter Farbengebung und Pinselführung begegnete man in manchen berliner, namentlich aber den münchener Bildern, unter denen Piloty besonders glänzend hervorstach, und Achenbach in Düssendorf u. A. m. er-

wiesen sich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei als grosse Meister.

Unsere Sculptur nahm auch zweifelsohne die erste Stelle ein trotz Italien, das massenhaft seinen carrarischen Marmor mit der den Italienern noch immer eigenen beneidenswerthen künstlerischen Technik in oft sehr reizvollen Werken nach Paris entsandt hatte. Aber unter allen grossen Männern, die in Stein oder Bronze auf monumentalen Pferden erschienen, sass keiner frappanter da, als König Wilhelm von Preussen — Drake's Meisterwerk. Und obschon nur in Gyps und nur für Sandstein gerechnet, wirkte kein plastisches Werk idealer, als des dresdener Schilling Gruppe der „Nacht", eine der vier Gruppen zum Schmucke der Brühl'schen Terrasse bestimmt.

Uns eng verwandt, uns in der Malerei aber stets voraus, muss ich noch zuletzt auf Belgien und seinen höchst bedeutenden Bilder-Annex hinweisen, welcher in der Reihe von Arbeiten von Leys in Antwerpen Meisterwerke allerersten Ranges bot. Leys ist in entschiedensten Gegensatz zur Akademie getreten. Man behauptet vielfach, er imitire die Alten, aber dem ist nicht so; er malt in originellster Weise; in gesättigtstem Colorit verschmäht er alle sogenannte malerische Wirkung — keine Effecte weder in Composition, noch in Licht-Concentration. Ganz einfach stellt er in Geberde und Form nicht schablonenhaft schöne, sondern lebendig und ganz individuel geartete Menschen nebeneinander, für die man sich sofort interessiren und denen man nachdenken muss, wie Einem ein vortreffliches Portrait nicht aus dem Sinne kommt. Leys hat bereits der Kunst neue Bahnen gebrochen und seines Schülers Hendrik's Stationen im Dom von Antwerpen u. A. m. zeigen, wie er befruchtend wirkt. Die in Paris von Leys ausgestellten Oelbilder sind zumeist Skizzen zu seinen Fresken im antwerpener Stadthause, an denen er noch malt.

Ich muss vor Schluss der nur flüchtigen Mittheilung darauf noch einmal zurückkommen, dass trotz aller gegentheiligen Bemerkungen, die ich gelesen, die mir gemacht worden, mein deutsches Bewusstsein in Paris keinen Stoss erlitten, sondern sich befestigt hat, — und dieses Zeugniss im Christlichen Kunstblatte niederzulegen, drängte es mich.

Es kommt ja wahrlich nicht darauf an, in solchem Ausstellungswettlaufe durch allerlei Kniffe Preise zu erlangen — es ist vielleicht Ehre, das wir uns hierin wieder schwach erwiesen; möge aber in Kunst und Kunsthandwerk ein stilles und stetiges Wachsthum unsere künstlerischen Kräfte stets zu schöneren und ernsteren Thaten stark machen, dass wie früher unser Vaterland sich überall schmücke mit Werken zu Gottes Ehre. Das walte Er!

Dresden. A.

Restauration und Ausbau des St. Veitsdomes in Prag.

(Aus dem Bauberichte, erstattet in der General-Versammlung des Dombau-Vereines zu Prag am 31. Mai 1867.)

An der Nordseite der Kirche wurde während 1866 das vor langer Zeit vermauerte erste Fenster nächst dem Kreuzschiffe wieder eröffnet, mit neuen Pfosten und ganz neuem Maasswerke versehen, und wurden die bedeutend beschädigten Leibungsgesimse derselben restaurirt. Eben so wurden die darunter befindlichen, gleichfalls vermauerten Arcaden des Triforiums nebst ihren Säulen und dem Maasswerke des an dessen Rückwand befindlichen Fensters neu hergestellt.

Ganz dieselben Theile wurden auch am zweiten Fenster vom Kreuzschiffe aus neu angefertigt und versetzt. Das am nördlichen Kreuzschiffe zunächst gelegene Strebebogensystem wurde gänzlich restaurirt, wobei beinahe alle Gesimse und ornamentalen Theile durch neue ausgewechselt werden mussten.

Bei dem zweiten Strebebogensystem an dieser Seite mussten sogar zwei Bogen ganz abgetragen und gänzlich neu hergestellt werden, und wurden die sämmtlichen Maasswerks-, Gesims- und ornamentalen Theile, so wie alles Fialenwerk hier eben so, wie an den anderen Strebebogensystemen, durch neue Steinmetzarbeiten ersetzt. Eben so wurde auf dieser Seite das Hauptgesimse und die über diesem Gesimse fortlaufende Parapetmauer über zwei Jochen beinahe gänzlich mit neuem Materiale ausgeführt, so wie das am Hauptdache befindliche durchbrochene Galeriegeländer mit seinen Fialen über drei Jochen vollständig neu hergestellt.

An der Südseite des Hauptschiffes wurden im Lichtgaden am vierten und fünften Fenster vom Kreuzschiffe aus sämmtliche Leibungsgesimse restaurirt, in den Triforientheilen daselbst die vermauert gewesenen Rückwände wieder geöffnet, die Maasswerke in denselben neu hergestellt, die Triforiumsäulen selbst theilweise erneuert, die Arcaden über ihnen aber durchaus mit neu gearbeiteten Theilen versetzt, eben so die sämmtlichen Pfosten und Maasswerke zweier Hochschiff-Fenster durchaus neu her-

gestellt. Für das dritte Strebebogensystem vom Kreuzschiffe an wurden auf dieser Seite alle mit Gesims-, Maass-, Fialen- und Ornamentenwerk gezierten Werkstücke neu angefertigt und versetzt; eben so wurden daselbst innerhalb zweier Joche sämmtliche Hauptgesims- und Galerietheile, so wie die über den Pfeilern befindlichen Fialen neu ausgeführt und versetzt.

Während des verflossenen Winters aber wurden die meisten der für die Bauperiode des Jahres 1867—1868 erforderlichen Steinmetzarbeiten, nämlich alle für zwei Hochschiff-Fenster nothwendigen Bestandtheile sammt Maasswerk und Pfosten des Triforiums unter diesen Fenstern, ferner sämmtliche mit Gesims-, Maass-, Fialen- und Ornamentenwerk gezierte Werkstücke für zwei Strebebogensysteme, endlich alle für das am Hochschiff-Dach über vier Jochen fortlaufende Galeriegeländer und die dort befindlichen Fialen erforderlichen Versetzstücke in der Bauhütte vollendet.

Die einzige Ausführung, mit der wir gegen das im vorigen Jahresberichte publicirte Bauproject im letzten Jahre im Rückstande blieben, ist daher die stilgemässe Reconstruirung der zwei ersten Satteldächer nächst dem Kreuzschiffe von der Nordseite unseres Domes, nämlich des Satteldaches über dem nicht in das Kreuzschiff fallenden Theile der Wenzelscapelle und des Satteldaches über der Martinitz'schen Capelle. Der Grund dieses Rückstandes aber liegt darin, dass der Dombaumeister bei der Vorlage des Detail-Projectes über diese Herstellungen die Anwendung von Eisen, statt des Holzes, sowohl für die Dachstühle der eben genannten, als auch für jene der später über allen anderen Chorcapellen und dem Hauptschiffe selbst herzustellenden neuen Dächer in Aussicht gestellt hatte, theils wegen der grösseren Dauerhaftigkeit dieses, in neuerer Zeit in der Architektur zu immer grösserer Geltung gelangten Materiales, theils weil nach seiner Ansicht nur durch dessen Anwendung für die Zukunft jeder Möglichkeit einer Feuersgefahr für unseren Dom vorgebeugt werden könnte. Obwohl das Directorium das Gewicht dieser Gründe vollkommen anerkannte, glaubte sich dasselbe nichts desto weniger verpflichtet, vorzüglich der bedeutenden Mehrkosten wegen, vorerst noch einen genauen Ueberschlag über den zur Herstellung eiserner Dachstühle nothwendigen Mehraufwand zu verlangen, überdies aber über die Zulässigkeit einer solchen Dachstuhlherstellung für gothische Dome, da dieselbe eine Abweichung von dem bisherigen Zustande bedingt, so wie auch darüber, ob derselbe Zweck grösserer Dauerhaftigkeit und voller Feuersicherheit nicht auch, und vielleicht mit geringeren Kosten, durch die Anwendung von inprägnirtem Holze statt des Eisens, zu erreichen wäre, noch weitere Nachforschungen zu pflegen und über die beiden letzten Fragen auch noch das Gutachten der k. k. Central-Commission für Erhaltung historischer Baudenkmale sich zu erbitten.

Auf Grundlage dieser weiteren Erhebungen und der erlangten Kostenüberschläge hat das Directorium sodann vorläufig wenigstens für die genannten zwei Capellendächer eiserne Dachstühle genehmigt, deren Herstellung nach der Zeichnung des Dombaumeisters dem bewährten Fabrik-Etablissement des Herrn Gabriel Janouschek übertragen wurde, jedoch, des inzwischen eingetretenen Winters wegen, schon auf die Bauperiode des Jahres 1867—1868 verschoben werden musste.

Eine über das Programm des vergangenen Jahres hinausgehende Ausdehnung erlangte die bauliche Thätigkeit unseres Vereines dagegen im vorigen Jahre durch den Beschluss des hohen Landesausschusses, die gründliche Restaurirung und würdige Ausstattung der in allen diesen Beziehungen sehr herabgekommenen, ja kaum auch nur mehr die nöthige Sicherheit darbietenden Kronkammer in Angriff zu nehmen, und alle zu diesem Zwecke erforderlichen Arbeiten unserem Vereine anzuvertrauen und durch unseren Dombaumeister ausführen zu lassen.

Das jetzt allgemein mit dem Namen Kronkammer bezeichnete, über dem vermauerten Südportale unseres Domes hinter dem dort befindlichen Mosaikgemälde gelegene Gewölbe dient schon seit der Regierung Kaisers Leopold des Zweiten zur Verwahrung nicht nur der sämmtlichen anderen Kron-Insignien, sondern auch der böhmischen Königskrone selbst, welche bekanntlich Kaiser Karl IV. statt der alten von seinem Vater König Johann von Luxemburg verpfändeten und dann in Verlust gerathenen, im Jahre 1345 neu hatte anfertigen und, um ihr so viel als möglich dieselbe Weihe zu geben, die jener eigen war, auf dem Haupte der Reliquien des genannten Heiligen in der Wenzelscapelle hatte deponiren lassen, von wo sie ursprünglich immer nur zum Acte der Krönung und zu jenen anderen Staatsfeierlichkeiten entnommen wurde, bei welchen der König herkömmlicher Weise mit der Krone auf dem Haupte zu erscheinen hatte. Diese, derart geweihte, und desshalb im Volksmunde häufig St. Wenzelskrone benannte, hochehrwürdige böhmische Königskrone ist aber nicht nur von unschätzbarem historischen und kunsthistorischen Werthe, sondern für unser Land zugleich auch von hoher praktischer Bedeutung und Wichtigkeit, da sie, den Rechten und Privilegien desselben gemäss, bekannter Maassen bis in die neueste Zeit, und zwar bis zu Sr. Majestät Kaiser Ferdinand dem Gütigen herab, zu dem heiligen Acte der Krönung gedient und auch Se. Majestät unser regierender Kaiser sich mit ihr, diesen

Rechten und Privilegien gemäss, als König von Böhmen krönen zu lassen, wiederholt auf das feierlichste zu versprechen geruht hat. Begreiflicher Weise war daher bei dem Ausbruche des Krieges vor Allem auch diese geheiligte Königskrone sammt den anderen Kron-Insignien aus der durch sieben Schlüssel verwahrten, daher gewöhnlich nur schwer zugänglichen Kronkammer und unserer der feindlichen Invasion ausgesetzten Stadt entfernt, und vorläufig in der Schatzkammer der kaiserlichen Burg in Wien in Sicherheit gebracht worden, ein Moment, der dem hohen Landesausschusse zur Ausführung seines vorerwähnten Beschlusses vorzugsweise geeignet erscheinen musste.

Die bauliche Restaurirung der Kronkammer und die Wiederherstellung ihrer schadhaften Bedachung wurde denn auch, dem Auftrage des hohen Landesausschusses gemäss, für Rechnung des Landesfonds noch im vorigen Herbste vollendet. Erst viel später, nämlich erst im vorigen Winter und theilweise sogar erst nach dessen Verlauf erfolgte sodann auch die Genehmigung der überaus gelungenen Projecte unseres Dombaumeisters zu einer neuen stilgemässen einbruchsicheren Thüre für den aus der St. Wenzelscapelle in die Kronkammer führenden Aufgang, und zu der würdigen polychromen Ausstattung dieser Kammer mit ornamentaler Malerei, so wie zu einem, innerlich eben auch einbruchssicher aus Eisen construirten, äusserlich aber mit Eichenholz verkleideten und mit ornamentalem Schnitzwerke, Emailgemälden, Nielloarbeiten reich ausgestatteten, für die künftige Verwahrung der Krone und der Kron-Insignien bestimmten Schreine in der Form der mittelalterlichen Reliquienschreine, und zu den übrigen Einrichtungsstücken der Kronkammer, d. i. einem Tische und sechs Stühlen, sämmtlich mittelalterlichen Stiles. Die polychrome Ausstattung der Kronkammer musste natürlich bis zum Beginne der günstigeren Jahreszeit aufgeschoben und soll daher demnächst in Angriff genommen werden.

Alle anderen vorstehend aufgeführten Objecte dagegen sind bereits in Arbeit, und zwar durchaus bei ihrer Geburt und ihrem Herzen nach unserem Lande angehörigen Werkmeistern und Künstlern. So wurde die Ausführung der eisernen Thüre in der Wenzels-Capelle und die Herstellung der Eisen-Bestandtheile des Kronschreines dem bereits erwähnten, bewährten hiesigen Schlossermeister Gabriel Janouschek, und die Anfertigung der Holz-Bestandtheile am Kronschreine, dann des stilgemässen Tisches sammt Stühlen dem Bildhauer Heidelberg anvertraut, die künstlerische Ausstattung des Schreines aber eben auch diesem Bildhauer, dann dem Historienmaler Peter Maixner und dem ausgezeichneten, dermalen in Wien domicilirenden Emailarbeiter Joseph Chad, aus Böhmen bei Budweis gebürtig, übertragen.

In der Genehmigung der dem hohen Landesausschusse vorgelegten, von unserem Dombaumeister entworfenen Skizzen zu diesen Herstellungen aber, so wie in der Uebertragung der Leitung der sämmtlichen Arbeiten an denselben unter alleiniger Verantwortung und Oberaufsicht des Dombauvereins-Directoriums liegt offenbar der Beweis einer hocherfreulichen und sehr ehrenvollen Anerkennung nicht nur der künstlerischen Befähigung und Thätigkeit des ersteren, sondern auch der Verlässlichkeit und Vertrauenswürdigkeit der Vereinsleitung selbst, und zwar von Seiten des höchsten autonomen Verwaltungsorganes dieses Landes.

Nebst diesen im Auftrage des h. Landesausschusses veranlassten Herstellungen wurde im verflossenen Jahre auch Sr. Excellenz dem Grafen Clam-Martinic auf seinen Wunsch ein vollständiges, von der Kunstsection des Directoriums entworfenes Project zur Restaurirung der Martinic'schen Capelle übergeben, um demselben die Auswahl der unter den sämmtlichen in dieser Capelle nöthigen Arbeiten und Anschaffungen möglich zu machen, in welcher Beziehung das Directorium seiner näheren Entscheidung noch entgegensieht.

Aber nicht bloss auf die Ausführung der regelmässigen, alljährlich fortschreitenden Restaurationsarbeiten und der uns von anderen Seiten zu Gunsten unseres Domes zukommenden Aufträge war die Sorge des Directoriums, war namentlich die schaffende Thätigkeit unseres hochverdienten Dombaumeisters beschränkt, sie erstreckte sich vielmehr zugleich auch auf die Anbahnung und energische Förderung aller für die künftige innere Ausschmückung und Ausstattung dieses Domes, wie nicht minder für seinen immer näher heranrückenden Ausbau erforderlichen Arbeiten und Entwürfe.

(Fortsetzung folgt.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. In einer Sitzung des historischen Vereins von und für Oberbaiern in München erklärte der Vorstand des baierischen National-Museums, Reichsrath v. Aretin, dass er beabsichtige, wenn auch nicht sofort bei Eröffnung des National-Museums, so doch im kommenden Jahre ganz bestimmt, eine permanente Ausstellung nach dem Muster des österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu veranstalten, und dass hiermit zugleich Vorlesungen verbunden wer-

den sollten, welche besonders auf das Handwerk Rücksicht nehmen.

Diese Mittheilung leitet die „Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke in München", Heft II, mit folgenden Worten ein:

„Wie schon aller Orten bekannt sein wird, beabsichtigt man in Berlin, die bedeutende minutolische Sammlung alter kunstgewerblicher Gegenstände in Liegnitz, welche besonders reich an Beispielen der Glas-Industrie, Weberei, alter Stoffe und Thonwaaren ist, zur Gründung eines Kunst- und Gewerbe-Museums und einer Kunst-Industrieschule zu kaufen; bekanntlich hat sich in Oesterreich das Bedürfniss ergeben, für den Zweck des Museums für Kunst und Industrie in Wien entsprechendere, grössere Localitäten zu beschaffen und baldmöglichst mit dem Museum eine Kunst-Gewerbeschule zu errichten; bekanntlich tritt Würtemberg zur Hebung seiner Kunst-Industrie mit ungemeiner Energie auf; bekanntlich machen England und Frankreich fortwährend die grössten Anstrengungen, auf dem Gebiete der Kunst-Industrie fortzuschreiten, und, wie bekannt, bringt die französische Nation die enormsten Opfer, um die pariser internationale Weltausstellung grösstmöglich zum eigenen Vortheile auszunutzen, d. h. rings um unser kleines Baiern herum hat sich auf dem Gebiete der Kunst-Industrie eine höchst bedeutende Thätigkeit entwickelt, so dass es für uns Baiern nicht mehr möglich ist, so ruhig zuzuschauen, als wir es bis zu diesem Augenblicke gethan haben; mag man auch auf die nürnberger Kunstschule so oft verweisen, als man will. Es bedarf im Augenblicke eines Mehreren, d. h. wir müssen dem Beispiele Englands, Frankreichs, Oesterreichs und Würtembergs ohne jegliches Zögern nachzufolgen suchen; denn wer weiss, welch ein unendlicher Umschwung durch die ebenerwähnte pariser Ausstellung hervorgerufen werden wird; wer weiss, ob uns Preussen binnen Kurzem nicht auch auf dem Gebiete der Kunst-Industrie mit allen den durch die Zeit gebotenen Hülfsmitteln wohlgerüstet gegenübersteht."

Nürnberg. Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit schreibt in Nr. 12 v. J.: „Ein grosses Ereigniss ist heute an die Spitze unserer Chronik zu stellen. Se. Majestät König Ludwig II. von Baiern haben, ohne vorausgegangenes Gesuch, in allerhöchst unmittelbarer Entschliessung das Protectorat unserer Nationalanstalt übernommen. Je überraschender, um so erfreuender ist diese Art allerhöchsten Eingreifens in die Entwicklung der Anstalt. Die grossen Schöpfungen auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst, welche Ihre Majestäten Ludwig I. und Maximilian II. geschaffen, haben ihre Bedeutung nicht bloss für Baiern. Weit über dessen Gränzen hinaus wirkt ihr Einfluss und Segen: sie sind enge verknüpft mit dem Geistesleben der ganzen deutschen Nation. Der Monarch, welcher jetzt Baierns Thron einnimmt, wollte das von seinen Vorfahren Angebahnte fortsetzen, und so hat derselbe beschlossen, seinen Namen an unsere nationale Anstalt zu knüpfen, ihr seine besondere Förderung und kräftige Beihülfe angedeihen zu lassen, damit ein grosses, für ganz Deutschland bedeutsames Werk einstens Zeugniss ablege von seinem Interesse für deutsche Kunst und Wissenschaft.

„Jetzt haben die Tausende und aber Tausende aus allen Gauen Deutschlands eine Bürgschaft, dass ihre Gaben nicht vergebens sind, dass die Anstalt auch in ihrer Fortentwicklung gesichert, wie es ihr Bestand bereits längere Zeit ist. Darum muss sich die Opferwilligkeit Aller neu beleben; und wenn wir nun, am Schlusse des Jahres angelangt, den vielen Wohlthätern, die uns im Laufe desselben so glänzende und reiche Beweise ihres Interesses gegeben, Dank zu sagen haben, so können wir wohlberechtigt sie ersuchen, auch ferner unsere vaterländische Sache zu unterstützen und zu fördern. Jetzt ist unsere Anstalt um eine Stufe gehoben; allein jetzt sollen sich auch unsere Einnahmen heben; die Zuschüsse müssen nun aus allen Theilen Deutschlands reichlicher fliessen. Der nationale Gedanke eines germanischen Museums hatte sich vorzugsweise in der Betheiligung Aller im weiten Vaterlande geltend gemacht, und auch ferner wird diese Theilnahme der ganzen Nation ein schönes Zeichen der Zusammengehörigkeit aller Stämme sein.

„Mit Freude und Dank haben wir auch jetzt wieder auf eine Anzahl Förderungen hinzuweisen, die aus allen Theilen Deutschlands uns geworden sind. Zunächst habe Seine Königl. Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, der schon so oft und vielseitig sein höchstes Interesse an unserer Anstalt bezeigte, einen Beitrag von 500 Fl. zur Tilgung der Schulden an Freiherrn v. Aussess gespendet. Der Abg. Dr. Fr. Oetker in Cassel hat der Anstalt, die im Laufe dieses Jahres schon einmal von ihm mit einem grösseren Beitrag erfreut worden war, ein abermaliges Geschenk von 350 Fl. zukommen lassen. Herr Rudolf Chlubna in Wien hat eine Gabe von 100 Fl. als Zuschuss zum Ankaufe der früher erwähnten zwei Codices gegeben. Bei Auflösung des gesellig literarischen Vereins in Stralsund sind uns aus dessen Vermögen 17 Fl. 30 Kr. übergeben worden.

„Se. Königl. Hoheit der Grossherzog von Hessen haben den Befehl gegeben, dass die Doubletten des grossherzoglichen Cabinets-Museums unserer Anstalt zugewendet werden. Die hiesige protestantische Kirchenverwaltung, welche dem Museum schon so reiche Förderung hat zu Theil werden lassen, hat demselben 25 altdeutshe Gemälde, unter Eigenthumsvorbehalt, zur Aufstellung übergeben, so wie eine interessante Lederkapsel, in welcher ehemals ein Reichsapfel — zu den deutschen Reichskleinodien gehörig — aufbewahrt worden ist. So haben wir denn am Schlusse des Jahres eine Reihe freudiger Ereignisse zu melden, und getrost und

voll schöner Hoffnungen sehen wir der Zukunft entgegen. Möge das deutsche Volk dem Germanischen Museum, das bereits sein Liebling geworden ist, auch ferner sein Interesse zuwenden.

„Eine traurige Nachricht, und zwar die von dem abermaligen Verluste eines Gelehrten-Ausschuss-Mitgliedes, soll leider diesmal auch nicht fehlen. Universitäts-Professor Dr. Cl. Th. Perthes in Bonn, der dem Museum für das Fach des Staatsrechtes gewonnen war, ist am 25. November d. J. gestorben."

Bamberg. Wie wohl manchem unserer Leser bekannt, besitzen wir in der St. Jakobskirche dahier eine höchst interessante Säulenbasilika, welche im Jahre 1073 begonnen und 1109 vollendet wurde. Leider ist auch ihr Anfangs des vorigen Jahrhunderts der allgemein herrschende Zopf in einem solchen Umfange angehängt worden, dass ihre architektonischen Eigenthümlichkeiten beinahe gänzlich verschwanden. Man muss es daher den Franziscaner-Mönchen, welchen die Kirche zu ihrem Gottesdienste überlassen ist, hoch anschlagen, dass sie die Restauration derselben unternahmen und mit einer ihrem Orden ganz besonderen Eigenschaft auch einen Theil der Geldmittel dazu rasch aufzubringen wussten. Bis jetzt ist das Innere des Langbaues soweit hergestellt, dass dasselbe in seinen streng romanischen Formen sich wieder vollständig präsentirt. Die Verkleidung der Decken ist verschwunden; die drei Schiffe sind mit flachen, hübsch cassettirten Holzdecken in natürlicher Färbung überdeckt, und die vierzehn schlanken Säulen mit ihren Würfelcapitälen und ihren höchst eigenthümlich construirten attischen Sockeln ohne Eckblatt, abwechselnd aus weissen und rothen Sandsteinen aufgeführt, von der Tünche befreit. Leider sind die Seitenwände mit einem den Quaderbau imitirenden Muster neu bemalt worden! Es hat aber noch sehr viel zu geschehen, insbesondere ist noch die ganze innere stilentsprechende Einrichtung zu beschaffen; die Mittel hierzu werden die frommen Väter bei ihrem Einflusse in der Stadt wohl auftreiben, aber zu wünschen wäre, dass mit dem guten Willen auch das Kunstverständniss und der gute Geschmack gleichen Schritt halte. Seitdem sich unser tüchtiger Architekt, Herr Schmidtfriedrich, von der Leitung zurückgezogen hat, ist so Manches vorgenommen worden, was besser unterblieben wäre, z. B. der grell blaue Anstrich der Gewölbeflächen in dem einfachen gothischen Chore.

Wien. Das in einer der letzten Sitzungen des akademischen Rathes der wiener Akademie der bildenden Künste berathene Statut zur Reorganisation der dortigen Architekturschule hat die kaiserliche Sanction erhalten. Wir entnehmen demselben folgende Bestimmungen: Zu dem Zwecke, angehenden Architekten die Gelegenheit zur höheren künstlerischen Ausbildung zu bieten, werden an der Architekturschule Specialschulen eröffnet, in welchen die bedeutendsten Kunstrichtungen auf dem Gebiete der Architektur, und zwar vorzugsweise die antike Baukunst, so wie ihre Fortbildung in der Renaissance und die Baustile des Mittelalters durch vom Staate bestellte Lehrer ihre Vertretung zu finden haben. Jeder Lehrer ertheilt selbständig den Unterricht in der ihm anvertrauten Specialschule in der ihm geeignet erscheinenden Weise. Das im §. 15 des akademischen Statuts dem Rathe zugesprochene Recht der Ernennung von Docenten aus der Reihe der Mitglieder der Akademie hat auch hinsichtlich der Architekturschule Geltung. Zur Förderung der Zwecke der Specialschulen werden jährlich unter wechselnder Leitung der Vorstände dieser Schulen Studienreisen unternommen, an welchen sich die Zöglinge der einzelnen Schulen betheiligen können. Als ordentliche Schüler können diejenigen aufgenommen werden, welche den Nachweis liefern, dass sie die Bauschule eines der polytechnischen Institute des Kaiserstaates oder ähnlicher Institute des Auslandes mit genügendem Erfolge absolvirt oder dass sie sich auf anderem Wege ein dem hier geforderten gleiches Ausmaass der Vorbildung angeeignet haben. Als ausserordentliche Schüler können ausnahmsweise solche aufgenommen werden, welche zwar das volle Ausmaass der von ordentlichen Schülern geforderten Vorbildung nicht nachzuweisen vermögen, jedoch durch Vorlage von Proben ein hervorragendes, einer besonderen Berücksichtigung würdiges Talent bekunden. Auch als Gäste können junge Architekten zur Vervollständigung ihrer Bildung vorübergehend an dem Unterrichte einer Specialschule Theil nehmen. Den neu eintretenden Schülern ist die Wahl unter den bestehenden Specialschulen freigestellt. Der gleichzeitige Besuch mehrerer Specialclassen ist nicht gestattet. Der Uebertritt aus einer Specialschule in eine andere kann in der Regel nur am Schlusse eines Semesters, mit Einverständniss der betreffenden Professoren jedoch auch im Laufe des Semesters erfolgen. Die gesammte Studienzeit in der Architekturschule darf die Dauer von drei Jahren nicht überschreiten. Den ordentlichen und ausserordentlichen Schülern der Specialschulen können am Schlusse eines in ihnen zugebrachten Jahres Frequentations-Zeugnisse, und wenn sie durch mindestens zwei Jahre die Specialschulen regelmässig besucht und am Schlusse dieser Periode durch die selbständige Ausarbeitung eines grösseren Entwurfes ihre höhere Befähigung an den Tag gelegt haben, Austrittszeugnisse als Belege des erlangten Bildungsgrades ertheilt werden.

London. Zur Conservirung von Wandgemälden hat man sich neuerdings in England des Paraffins mit dem besten Erfolge bedient. Der Chemiker Wright hat dasselbe in

grösserem Maassstabe zuerst bei der Restauration der Fresken des Parlamentsgebäudes angewendet; eben so der Chemiker Church bei alten, noch aus römischer Zeit stammenden Wandmalereien, die man in Cirencester, dem alten Corinium, aufgefunden hat. Zur Lösung des Paraffins bedient man sich des Terpentins oder Benzins und setzt, um die Krystallisation des ersteren zu verhindern, eine Kleinigkeit von reinem Kopallack (nach Church) oder (nach Wright) americanischem Wachs, Blockevan genannt, hinzu. Die Wandfläche wird mit dieser Flüssigkeit am besten durch Einsprengungen getränkt, da durch Ueberpinselung sich leicht Theilchen der Oberfläche ablösen; der alsbald erhärtende Ueberzug gibt den Farben nicht nur neue Frische, sondern schützt sie auch dauernd gegen die Einflüsse der Atmosphäre.

Ueber die Anlage kleiner Museen.

(Fortsetzung.)

Dass eine derartige Sammlung, die sich ja vielleicht im Detail mannigfach modificiren könnte, lehrreich wäre, dass sie den Laien an der Hand der gelehrten Vereinsglieder einen Blick in die Vergangenheit thun liesse, wie es ein paar Steinäxte, eine alte Rüstung, etliche Bilder und Schnitzwerke und einige Münzen nicht thun können, das liegt auf der Hand; dass durch eine solche Sammlung das Interesse jedes Denkenden in hohem Grade in Anspruch genommen würde, dürfte nicht zu bestreiten sein. Darum möchten wir auch einen Verein, in dem sich Dilettanten und Gelehrte nebst einer Anzahl lernbegieriger Laien zusammenfinden, geradezu die Anlage einer solchen systematisch angeregten Sammlung zur Aufgabe machen.

Ja, und soll da das locale Interesse ganz und gar nicht beachtet werden, sollen alle diese Sammlungen in ganz Deutschland wenigstens unter sich vollständig gleich sein? Soll man das Naheliegende alles verschleudern lassen, um die grossen Ideale zu verfolgen? Diese Einwendung hat sicher mancher Leser gemacht, der uns bis hieher folgte, und da der zugemessene Raum kurz ist, der Leser aber schon mehrere Monate keine Aufforderung zu Localpatriotismus gefunden, so hat am Ende gar schon einer und der andere die ganze Belehrung unwillig bei Seite gelegt. Sollte es der Fall sein, so ersuchen wir die guten Freunde eines solchen Lesers, ihn jetzt aufmerksam zu machen, dass wir auch seiner berechtigten Liebe zum heimathlichen Boden und dem, was darinnen gefunden wird, volle Rechnung tragen, und dass also für solche Leser jetzt auch ein Abschnitt kommt.

Wir haben oben gesagt, dass jedes Museum in erster Linie belehren soll, dass also vor Allem darauf Rücksicht zu nehmen ist, dass die richtigen Anschauungen geweckt und genährt werden, dass dem lernenden Publicum ein richtiger Maassstab an die Hand gegeben wird. Eine derartige Sammlung wird aber nicht ausschliesslich belehren, sie wird auch anregen; sie wird den Sinn für das Studium wecken; es wird manches alte Stück da und dort zum Vorschein kommen, zum Vergleich in das Museum gebracht, auch wohl demselben überlassen werden; es wird sich dann ganz von selbst eine vierte Abtheilung in der Sammlung bilden, welche vorzugsweise locale Bedeutung hat. Es werden sich z. B. Resultate von Ausgrabungen, Funde u. s. w. zeigen, die im Kleinen ein Bild des Culturlebens der Vorzeit am Orte selbst geben. Diese Sachen werden der Mehrzahl nach keinen grossen Geldwerth repräsentiren. Es sind so viele Aschenurnen, Broncebeile, Steinäxte u. s. w., eben so eine Menge Sporen, Schwertbruchstücke u. s. w. in allen grösseren Sammlungen vorhanden, dass diese Sachen als Tauschgegenstände in andere Museen eben nur vereinzelt abgegeben, oder vielmehr von diesen abgenommen werden könnten; es ist aber keine Frage, dass sie als ehrwürdige Zeugen unserer Vergangenheit der Erhaltung werth sind. Wären sie nichts weiter, so möchten sie uns schon als liebe Andenken der Vorzeit werth sein. In diesem Sinne werden wohl auch die, welche auf politischem Gebiete nicht conservativ sind, mit uns in der conservativen Anschauung übereinstimmen, dass solche nicht leichtsinnig zu Grunde gerichtet werden sollen; es werden wohl alle mit uns einverstanden sein, dass ihre Erhaltung eine Aufgabe, ja, eine schöne Aufgabe ist. Wir geben also den kleineren ähnlichen Museen die zweite Aufgabe, als Rettungsort für culturgeschichtliche Reliquien zu dienen, die sonst zu Grunde gingen.

Wir wiederholen aber, dass diese Aufgabe nur dann vollständig und zweckmässig gelöst wird, wenn durch gehörige Belehrung der Werth — der wirklich wissenschaftliche Werth, nicht eine mystisch fabelhafte Anschauung — von denselben befördert und dem Publicum vor Augen geführt wird.

(Schluss folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 9. — Köln, 1. Mai 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Gothik und einige Kunstliteraten. — Restauration und Ausbau des St. Veitsdomes in Prag. — Zur Periodisirung der Musikgeschichte. — Besprechungen etc.: Nürnberg.

Die Gothik und einige Kunstliteraten.

In einem Aufsatze der Zeitschrift f. bild. Kunst (Zweiter Band, Heft 10) betr. „die bildende Kunst auf der Weltausstellung", verf. von Julius Meyer, begegnen wir einer interessanten Expectoration, in welcher eben so wohl die Fortschritte der Gothik in unserer Zeit und deren allgemeinere Anwendung zugegeben wird, in einem erfreulichen Gegensatze zu manchen kunstliterarischen Productionen, welche durch Todtschweigen die Leistungen der Gothiker in den Schatten zu stellen suchen, andererseits aber auch die alten Querelen über die Unzulässigkeit der gothischen Bauweise bei Profanbauten variirt und noch einige schielende Bemerkungen über den ästhetischen und structiven Werth dieses Stiles beigefügt werden. Wir registriren gern solche Stellen, weil sie in ihrer Gesammtheit auch über manche andere im Zusammenhange mit der modernen Kunstrichtung stehende Fragen, wie über die Stellung zum Mittelalter und zur Religion, eine im Sinne der modernen Wortführer orientirende Auskunft geben.

Nachdem Meyer die Architekten Semper und Hansen mit Lorbern überschüttet hat, „weil der Eine mit genialem Verständnisse die Bauweise der Renaissance in ihrer frohen Weltlichkeit wieder aufnimmt, der Andere sie auf die massvolle Ordnung der griechischen Formen zurückzuführen und ihren überquellenden Trieb in deren Zucht zu nehmen sucht", fährt er fort: „Allein sie, wie die Renaissance, haben ihren hartnäckigsten Feind in der Gothik, die noch immer in Bauherren und Baumeistern, im Grossen und Kleinen, der Anhänger genug zählt. Die Ausstellung liefert nur der Beispiele zu viel, dass man nun (von der absonderlichen Gothik der Engländer ganz abgesehen), nachdem man auf wissenschaftlichem Wege des Systemes vollständig Herr geworden, sowohl in Belgien und Holland als in Deutschland nur um so weniger es aufgeben will." So viel ist doch in diesen Worten ganz ehrenhafter Weise zugestanden, dass die Gothik heutzutage in Verständniss und Ausbreitung bedeutend erstarkt ist, dass sie sich, und zwar auf Grund einer tieferen Durchdringung ihrer Gesetze Freunde, Gönner, Meister und Terrain erworben, welches Zugeständniss ungemein erfreut, wenn man bedenkt, dass viele Kunst-Literaten vom modernen Schlage über alle Leistungen der Gothiker, wie über höchst sporadische und ephemere Existenzen mit mitleidigem Achselzucken hinweggehen und kein Wort als das des Hohnes darüber zu verlieren haben. Beachtung haben sich wenigstens die unablässigen und muthigen Anstrengungen der Gothiker, denen wahrhaftig der Weg mit genug Steinen im Kleinen und Grossen, besät worden, Dank ihrer zähen Ausdauer erworben, und, wie wir oben sehen, wagt man es nicht mehr, über sie hinweg einfach zur Tagesordnung überzugehen. Das ist eine Errungenschaft, die aber auch mit saurem Schweisse erkauft ist. Man bemitleidet sie nicht mehr als hirnverbrannte Köpfe im Dienste des alle Welt verdummenden Ultramontanismus, die mit Jesuiten und Rauchfässern in der nächsten Beziehung stehen, die im Schatten des Weihwedels arbeiten, und deren Producte wie die Eintagsfliegen im hellen Lichte der Aufklärung verschrumpfen; nein, man findet, dass sie als „hartnäckige Feinde" der Renaissance und dem Griechenthum in der Architektur gefährlich geworden und dass sie, mit Kraft und Ausdauer, mit Verständniss ihrer Kunst ausgerüstet und durch die Gunst von

Bauherren getragen, über das blosse Plänkeln und Experimentiren hinausgekommen und mit geschlossenen Massen in offenem Wettkampfe ihre Gegner erwarten. Aber nun im Weiteren tritt die Grundanschauung Meyer's zu Tage, die sich kurz dahin resumirt: Die Gothik ist ein Product mittelalterlicher (im Grunde gleichbedeutend mit christlicher) Weltanschauung und hat nur temporäre Berechtigung. Die Formen der griechischen Kunst und der Renaissance ruhen auf antiker Weltanschauung und haben desshalb eine universale, andauernde Berechtigung. Dadurch nämlich unterscheidet sich die antike von der mittelalterlichen, dass diese beschränkt, einseitig, im Keime die Nothwendigkeit des Verfalles in sich trug, jene aber als immer jung in olympischer Vollendung Zeitalter und Culturstufen überdauerte und sich auch heute noch als etwas Verwandtes unseren Bedürfnissen, unserem Geschmacke und unserer ganzen geistigen Lebensrichtung leicht anschmiegt. Also das Christenthum in den Winkel geschoben — das Griechenthum apotheosirt! Wir haben den Nerv im Gedankengange Meyer's bloss gelegt; hören wir jetzt seine Ausführung: „Die volle Berechtigung der mittelalterlichen Baukunst in sich natürlich zugestanden, so verschliessen sich doch ihre Freunde schlechterdings gegen die Einsicht, dass sie mit ihrer Zeit gestanden und gefallen ist, dass das ihrem eigenen Wesen nach, in principiellem Unterschiede von der antiken (— also der grosse Pan ist nicht gestorben!? —) gar nicht anders sein konnte. Den Vorzug, ein eigenthümlicher und in sich fertiger Stil zu sein, hat sie nur mit dem Grundsatze erkauft, die künstlerische Form ganz und gar in den Dienst einer Construction zu geben, die der bauliche Ausdruck lediglich einer bestimmten und beschränkten Weltanschauung war, einer Weltanschauung, die nun längst dahingefallen ist und nur durch eine romantische Strömung auf künstliche Weise zu einem kurzen Scheinleben sich erneuern liess. Und so sehr war die Form der Knecht des structiven Gesetzes, dass auch das Ornament nichts weiter war, als das selbstlos nachhallende, in leeren Klang ausspielende Echo desselben.“ Aber, ist denn nicht die innige Verbindung zwischen Structur und Ornament ein grosser Vorzug in der Architektur? Kennzeichnet es nicht den grossen Künstler, wenn das, was auf technischer Nothwendigkeit beruht, zugleich als freies Spiel der Phantasie erscheint und dadurch aus dem Zwange der Statik in das heitere Gebiet des Phantasiespiels und der Kunst hineintritt, und ist es nicht andererseits Zeichen einer geringen Kunstbildung, wenn ästhetischer Zierath und Structur als zweierlei gedacht ist und auf die Structur als Gerüst das Ornament aufgesetzt wird? Allerdings finden wir in der Gothik diese Vermählung zwischen Mathematik und Aesthetik, zwischen unverbrüchlichem Gesetz und künstlerischer Freiheit; es herrscht die Immanenz eines unabänderlichen Gedankens, der sich bis in das feinste Ornament verästelt, aber desshalb eben sind die gothischen Baugebilde wahrhafte Organismen der schöpferischen Kraft, die in der Natur ihre Spuren abgeprägt, nachgeformt [1]), in jugendlicher Frische, Freiheit und Individualität, gleich den verschiedenen Kindern derselben erzeugenden Kraft emporstrebend und doch in allen Erscheinungen durch das Gesetz der Verwandtschaft gebunden und mit dem Stempel der Familien-Aehnlichkeit versehen. Was will also Herr Meyer mit den Worten: „Die Form war der Knecht des structiven Gesetzes“, und was mit dem Satze: „Das Ornament war nichts weiter, als das selbstlos nachhallende, in leeren Klang ausspielende Echo des structiven Gesetzes“? Wir müssen annehmen, dass das zuletzt Gesagte, nicht so wohl vom gothischen Ornamente als vielmehr von des Verfassers Phrase gilt, und dass hier „das in leerem Klange ausspielende Echo eines verworrenen Gedankens selbstlos nachhallt“.

Etwas wunderlicher noch klingt die Fortsetzung des Aufsatzes: „Freilich, dies Dienstverhältniss erleichterte auch die Verbreitung und Wiederaufnahme des Stiles. Denn es ist in der That nicht schwer, wenigstens erfordert es nicht viel Aufwand von Phantasie und Erfindung, mit den einmal gegebenen Elementen das Grundschema des Stiles zu variiren und immer wieder ein systematisch durchgeführtes Ganzes herzustellen.“ Also es ist etwas Leichtes, in der Gothik zu arbeiten? Wir meinen, schwer

---

1) „Je mehr wir in die Natur durch unseren Verstand einzudringen suchen, je mehr erkennen wir gewisse mathematische Gesetze in derselben, wie z. B. in der Bewegung des Lichtes, worüber uns die Vibrationstheorie die genaueste Kenntniss gibt, obwohl wir darum noch keineswegs wissen, was das Licht an und für sich ist und wie wir uns sein Wesen und seinen Ursprung erklären sollen. Die Natur ist aber nicht bloss angewandte Mathematik oder reel gewordene Logik, wie sie in einem berühmt gewordenen philosophischen System der neueren Zeit aufgefasst wurde, als ob ausser dieser strengen Gesetzmässigkeit kein anderes Gesetz zur Geltung gekommen. Es ist auch das Gesetz der Freiheit, das wir allüberall bald mehr, bald minder in seiner schöpferischen Thätigkeit walten sehen. Eine der Naturkraft innewohnende productive Phantasie hat auf dem Boden ihrer Gesetzlichkeit eine unendliche Fülle eigenthümlich gebildeten individuellen Lebens geschaffen, in reicher Formen- und Farbenpracht die wunderbarsten Erscheinungen ins Dasein gerufen. Nur findet aber zwischem dem erkennenden Geiste und der erkannten Natur ein harmonisches Verhältniss Statt. Wie im Reiche der Natur zwischen der gesetzmässigen und phantasiereich-productiven Thätigkeit eine geheimnissvolle Wechselbeziehung besteht, so muss auch in dem künstlerisch productiven Geiste des Menschen die freie individualisirende Thätigkeit zu der gesetzmässigen im richtigen Verhältnisse stehen.“

Granella, philos.-ästhetische Studien, S. 91 ff.

ist es nicht, Motive einer griechischen Tempelfaçade bei einem modernen Bau in bunter Auswahl zu verbinden; auch da, wo sie gar nicht passen, korinthische Säulen in der Höhe, die nichts zu tragen haben, Friese, wo keine hingehören, Säulenhallen, die Licht und Luft rauben, anzubringen; kurz es scheint uns leicht, wenn heutige Baukünstler nicht bloss aus dem griechischen, sondern aus dem ägyptischen, persischen, chinesischen, maurischen Stile allerlei Zierathen herausklauben und nach subjectivem Belieben durcheinanderwürfeln, dieselben anheften und ankleben in Cement oder Bronze, bei innerer Hohlheit und äusserem Firniss, — wie leider heutzutage von Petersburg bis Lissabon die Luxusquartiere grosser Städte gebaut werden. Allerdings auch in der Gothik gibt es moderne Fehlgeburten [1]), die vielfach zu früh aus der Schule gelaufenen oder unfähigen „Meistern" ihre traurige Existenz verdanken, aber dass die echte kernige Gothik etwas Leichtes sei, dass jeder neugebackene, mit dem Patent der Bau-Akademie versehene Architekt darin arbeiten könne, widerlegt die Praxis bis zur Evidenz. Mehr als in anderen Stilweisen (wenn man bei der Mengerei von verschiedenen Kunstweisen noch von Stil sprechen kann) verlangt die Gothik langjährige Vertrautheit mit ihren Gesetzen, ein inniges Hineinleben in ihre Krystallisationsgesetze, so dass Gothiker von Ruf auf ihre Erstlingsbildungen später halb mit Scham und halb mit Lächeln zurückblicken. Verzichte ich von vorn herein auf Reinheit des Stiles und braue ich ein Ragout aus verschiedenen, selbst heterogenen Formen, so proclamire ich das subjective Belieben als Gesetz und der Philistergeschmack mag dann entscheiden, ob ihm die zusammengeraffte und geleimte Façade gefällt oder nicht, aber von einem objectiven Canon, der mit einer unerbittlichen, in Vorbildern niedergelegten Nöthigung die gewissenhafteste Beachtung heischt, kann da nicht die Rede sein. In jenem Falle ist der Architekt „ein Original auf eigene Faust", wenn man nicht den noch viel schärferen Ausdruck Goethe's anwenden will; in diesem tritt er in den Bann des historisch Entwickelten und Gegebenen und hat in einer neuen Leistung eben so wohl das unerlässlich alte Gesetz wie den individuellen Schöpfungsdrang des eigenen Talentes zu bethätigen. In jenem Falle haben wir Zügel- und Bügellosigkeit, die in ungemessenen Bahnen hin- und hertaumelt, hier die wahre Freiheit, die, an das Gesetz sich schmiegend, einen festen Maassstab und einen untrüglichen Leitstern behält. Auch hier gilt das Wort, dass nur das Gesetz uns Freiheit geben kann. Dass die Gothik selber nicht in ihrem Wesen, sondern nur ihr Missbrauch zum todten Schematismus und trockenen Mechanismus führt, sehen wir recht deutlich bei den Gebilden der mittelalterlichen Kunst, von denen jedes nach Material und Bestimmung und der Eigenart des Meisters sein eigenes charakteristisches Gepräge hat, jedes ein Individuum ist mit specieller, scharf markirter Physiognomie, was nur desshalb möglich ist, weil das gothische Gesetz auf streng mathematischer Grundlage tausendfältige Combination zulässt und aus der Verbindung weniger geometrischer Figuren ein stets neues Product mit künstlerischem Adel, natürlich unter der goldenen Wünschelruthe des wahren Talentes hervorwächst. So ist die Gothik kein Lotterbett für halbwachsene oder verdorbene Talente, sondern ein echter Probirstein für die künstlerische Kraft; wer in diesem Scheidewasser die Prüfung besteht, hat Beruf zum Schaffen und Einblick in Structur und Schönheit; den anderen allerdings geht es manchmal wie dem Fuchse, der die Trauben sauer fand.

Wir wollen dem Verfasser weiter folgen! „Doch mag immerhin derselbe (der gothische Stil), da er nun

1) „Der gefährlichste Feind der echten Gothik ist nicht etwa die Antike oder die Renaissance, sondern die Pfuschgothik, der Affe der echten. Da ein rite durchexaminirter Architekt für Alles patentisirt und sonach von Rechtswegen befähigt ist, so baut er auf Bestellung natürlich auch gothisch, und treten alsdann die Ungeheuerlichkeiten ans Licht, bei deren Anblick die mittelalterlichen Meister trotz ihrer robusten Constitutionen Krämpfe bekommen haben würden: Fialen, d. h. Pfeilerauslaufungen, ohne dass ein Pfeiler, Wimberge, d. h. Bogenbekrönungen, ohne dass ein Bogen vorhanden ist, Fensterpfosten und Gliederungen an Thüren und Stühlen, Brustwehren, die nur bis an die Waden reichen, Zinnen, die zurück statt heraustreten, Spitzbogen ohne correspondirende Wölbungen, wurstartige Pfeiler, in Betreff welcher Niemand errathen kann, was sie eigentlich wollen und sollen, auf eisernen mit Thonbackereien maskirten Stangen vorspringende Erker und was dergleichen Absurditäten mehr sind, die sofort darthun, dass ihr Schöpfer weder von dem Organismus noch von der Technik des gothischen Baustiles auch nur eine Idee hat. Da die hohen mittelalterlichen Dächer nebst ihrem Zubehör, so wie deren Verhältniss zum Bauwerk besondere Schwierigkeiten darbieten, so greifen jene Neugothiker durchweg zu dem allerdings höchst einfachen Mittel, sie ganz und gar wegzulassen, so dass die Häuser aussehen, als wären sie eben durch eine Feuersbrunst passirt. Man beliebt dann diese Verstümmelung durch die Bezeichnung: englische Gothik, dem Publicum annehmbar zu machen, unbekümmert darum, dass die englischen Gothiker auf das energischste gegen das Erfindungspatent protestiren, welches man ihnen solchergestalt aufdringen möchte. In besonders eclatanter Weise tritt die Pfuscherei hervor, wenn es sich um Vorkragungen und um Uebergänge aus einer Grundform in eine andere, so wie um das Verhältniss der Glieder zu den Massen handelt. Den Bildungen gegenüber, welche sich da zu ergeben pflegen, sehnt man sich nach den normalen Casernenbauten zurück, welche nichts weiter darbieten, als eine angestrichene Wand mit so und so viel viereckigen Löchern darin. Möchten unsere akademischen Classicisten lieber fortfahren, mit solchen »einfach-edeln« Fensterkasten die Welt zu beschenken und nach wie vor die gothische Bewegung vornehm zu ignoriren, als die Bildungen einer Zeit zu carikiren, welcher nichts mehr widerstreitet, als die principlose Geschmackmengerei." Reichensperger, Allerlei aus dem Kunstgebiete.

einmal als das höchste Muster aller Kirchenstile — ob so ganz mit Recht, ist eine andere Frage — geheiligt ist, in modernen Kirchenbauten eine Nachblüthe erleben. In so fern haben denn auch die hierher zählenden Entwürfe von Fr. Schmidt und Ferstel in Wien, unstreitig die besten unter den eingeschickten Rissen der Neugothiker, durch die solide, auf gründlicher Kenntniss beruhende Durchführung ihren eigenthümlichen Werth. Der erstere nimmt sich mehr die letzte consequente Ausbildung zum Muster, die der Stil in Deutschland erfahren hat; der zweite, dessen wiener Votivkirche sich durch schöne Verhältnisse auszeichnet, die freiere und der Phantasie mehr Spielraum gebende Weise, zu der sich das System in Frankreich zu seiner mittleren Zeit entwickelt hat. Je echter übrigens ihre Gothik ist, um so mehr sind sie gebunden, durch die bis ins kleinste ausgearbeiteten Formen ihres Vorbildes und die eisernen Gesetze ihres Verbandes."

Erfreulich ist es schon in dem Anfange dieses Passus, dass wenigstens für Kirchenbauten dem gothischen Stile eine gewisse Normgültigkeit zugestanden wird; es gibt ja auch noch moderne Baukünstler und Kunstliteraten, die irgend ein in einem von akademischen Tendenzen überschatteten Baubureau redigirtes Schema, welches eine griechische Tempelfaçade oder auch den in edler Einfachheit prangenden Casernen- oder Spritzenhaus-Stil zur Schau trägt, für das Gotteshaus als das Erspriesslichste ansehen oder in kühnem Hinweise auf die fruchtbare Zukunft von einem neuen Stil, einem Zukunftsstile, träumen, der sich von dem gothischen in demselben Maasse unterscheiden werde, wie das von Renan zuerst gemachte und in deutschen Hauptstädten acceptirte Christenthum, das so schön und appetitlich „mit den Bedürfnissen und Neigungen der fortgeschrittenen Jetztzeit und einer edlen Sinnlichkeit harmonirt", von dem alten, neunzehnhundertjährigen verschieden ist. In diesen Kirchen des Zukunftsstiles aber werden die Wasserspeier wahrscheinlich im Innern der Kirche angebracht, damit sie Odeurs de Paris speien auf Herren im Frack und Damen im Balcostume. Meyer lässt die Gothik auf kirchlichem Gebiete gelten und lobt einige Meister in derselben. Dass es auch hier verschiedene Nuancen in der Richtung der Gothiker gebe, je nachdem diese vorwiegend an eine der drei Entwicklungsstufen dieser Kunst, wie dieselbe im Keime der vollen Entwicklung und überreifen Frucht sich darstellen, ihre Neigung verschenken, hat auch seine Richtigkeit und zeugt eben davon, wie reich und vielfältig der heutzutage neu erwachte und gehegte Bildungstrieb der gothischen Bauweise ist.

Nunmehr aber kommt die alte Querele in Bezug auf die Unzweckmässigkeit der Gothik für Profanbauten. Die Herren denken: Bleibt um Gotteswillen in Eurer Sacristei und Kirche; da genirt Ihr uns nicht, denn wir gehen nicht hinein, weil es uns darin so behaglich, wie dem Gottseibeiuns im Weihkessel. Aber verderbt uns nicht den schönen Spass des Lebens in der Oeffentlichkeit. Hu, keine Gothik, keine Processionen, keine Mönche!

„Wenn man sich aber auf die hohe Bedeutung der Gothik als Kirchenstil steift, wesshalb versucht man noch Profanbauten, überdies für grössere Zwecke unseres öffentlichen Lebens dem frommen System abzuringen? Mit der Profangothik des Mittelalters vertheidige man das nicht. Wenn damals der Stil auf weltliche Bedürfnisse übertragen und erweitert wurde, so war das ein naturgemässer Nothbedarf, da man nur in dieser Weise zu bauen wusste; und wenn es gelang, diesen Lückenbüsser in den Rath- und reicheren Wohnhäusern wenigstens zum Theil in ein künstlerisches Kleid zu hüllen, so war das eben nur der frischen bildenden Kraft jener Zeit möglich. Nun aber die gothische Weise dem weltlichen Körper des heutigen Lebens anpassen wollen, das heisst, beiden Theilen ihre Glieder bald einschnüren, bald aus einander renken, verstümmeln und verkümmern, um daraus eine formlose und abenteuerliche Gestalt zusammenzuflicken, in der eben so die gothische Stilform wie der Charakter des modernen Daseins verzerrt ist. Und dazu hat die Neugothiker, wie ihre einschlägigen Entwürfe zeigen, ihre mehr oder minder blinde Eingenommenheit für die »mittelalterliche« Bauart getrieben."

Ungefähr um dieselbe Zeit wie dieser Aufsatz, erschien ein Buch des bonner Kunstprofessors Springer, betr. „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (Bonn, Marcus), welches einen Aufsatz „über die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst" enthält. Wir heben aus demselben (Seite 374 ff.) die Gedanken heraus, welche sich um die auch von Meyer ventilirte Frage bewegen, und wollen zunächst anmerken, dass Springer in Kunstverständniss und Ergreifung des ästhetischen Gehaltes eines Stiles seinem Fachgenossen weit überlegen ist und mit freigebigem Lobe an der Gothik „sowohl die kühne und doch klare und einfache Construction, die Fülle und Schönheit des Ornamentes" bewundert, während Meyer, auf die ornamentale Seite der Gothik mit Verachtung herabblickend, in der Form „den Knecht des structiven Gesetzes" und „im Ornament nichts weiter, als das selbstlos nachhallende, in leeren Klang ausspielende Echo desselben" erkennt. Ferner registriren wir es hier mit wahrer Genugthuung, dass Springer an derselben Stelle den hellenischen Stil keineswegs über den gothischen stellt, sondern wenigstens „jedem in seiner Art den Preis

der Vollendung“ zuerkennt; auch wird es hier ausgesprochen, dass „die Architektur keine lohnenderen Aufgaben besitzt, als den Tempel und Kirchenbau, bei welchem schon der Zweck des Baues die Phantasie des Künstlers anregt, nicht erst, wie bei den meisten Profanbauten zuerst eine Reihe leidiger Bedürfnisse befriedigt werden muss, ehe der Künstler seinen Formen-Sinn kann walten lassen.“

(Fortsetzung folgt.)

Restauration und Ausbau des St. Veitsdomes in Prag.

(Aus dem Bauberichte, erstattet in der General-Versammlung des Dombau-Vereines zu Prag am 31. Mai 1867.)

(Fortsetzung und Schluss.)

Schon der letzten General-Versammlung konnten wir den von unserer Kunstsection und allen anderen Kunstkennern, die ihn sahen, so wie auch von der hohen k. k. Central-Commission in Wien als eine „wahrhaft geniale Lösung höchst schwieriger Probleme“ erklärten, seitdem auch von Sr. Eminenz dem Cardinal Fürsterzbischof genehmigten Grundriss für diesen Ausbau vorlegen, und auch die Skizze unseres Dombaumeisters für einen neuen Reliquien-Altar in der vor vier Jahren von Grund auf neu erbauten, ursprünglich von Ernest von Pardubic errichteten Capelle St. Johann des Täufers war damals schon fertig. Seitdem aber hat unser Dombaumeister eine ungemein erfolgreiche schöpferische Thätigkeit entfaltet und durch dieselbe wahrhaft Ueberraschendes geleistet, indem er nebst dem Entwurfe für das neue Maasswerk jener Lichtgaden, in denen dasselbe gänzlich zerstört war, dann für die ornamentalen Glasmalereien des Mittelfensters im Hochschiffe des Chores, welche, den Forderungen der Architektur gemäss, nur hinter dem Triforium farbig, in den übrigen Theilen aber in Grisail (grau in grau) ausgeführt werden sollen, auch noch eine schöne, von der hohen Central-Commission eben auch als gelungen bezeichnete Skizze für den neuen Hochaltar, in der letzten Zeit aber sogar auch schon das der heutigen Versammlung vorliegende vollständige Project für den Ausbau unseres Domes, bestehend aus drei Grundplänen, zwei Aufrissen, zwei Durchschnitten und einer perspectivischen Ansicht dieses Domes, wie er sich nach seiner Vollendung in seiner vollen Herrlichkeit darstellen wird, geliefert hat; ein Project, welches an Schönheit und Genialität der Conception wie der Durchführung nach dem Urtheile aller bisher einvernommenen Fachmänner hinter dem Grundrisse für den Ausbau in keiner Weise zurücksteht. Wir haben daher wahrlich vollen Grund, mit Dankbarkeit und freudiger Genugthuung anzuerkennen, dass wir vor sechs Jahren, als es sich um die schwierige Aufgabe der Wahl des Dombaumeisters handelte, wahrlich einen überaus glücklichen Griff gethan haben! Bei der bedeutenden Arbeit und dem namhaften Zeitaufwande aber, welche schon die blosse manuelle Ausführung der uns nunmehr vorliegenden Kranner'schen Zeichnungen erforderte, hätte die Vollendung derselben eine wesentliche Verzögerung erleiden müssen, wenn ihm in dieser Beziehung nicht eine Erleichterung und Beihülfe gewährt worden wäre. Das Directorium fand sich daher bewogen, ihm schon vom Anfang October v. J. an die Aufnahme eines eigenen Hülfszeichners mit dem Monatslohne von 80 Fl. zu bewilligen. Denn der zugleich als Zeichner für die Aufnahme des alten Bestandes und für die Lieferung der naturgrossen Details für die Werkleute, dann als Werkmeister der Bauhütte, als Controleur der Materiallieferungen und als Bau-Rechnungsführer fungirende Dombau-Werkmeister Kranner junior ist durch die ihm in diesen seinen Eigenschaften obliegenden Verpflichtungen so vollständig in Anspruch genommen, dass er dem Dombaumeister auch noch in anderer Weise Aushülfe zu leisten vollkommen ausser Stande gewesen wäre. Dadurch aber, dass unser Dombaumeister die Entwürfe für den Ausbau unseres Domes, für deren Gestaltung die genaue Feststellung des Grundplanes und die Entscheidung so mancher anderer, geradezu maassgebender Vorfragen, eine unerlässliche Vorbedingung war, schon jetzt und schon so bald nach der Entscheidung dieser Vorfragen geliefert hat, ist er einem in früheren General-Versammlungen schon wiederholt zur Sprache gekommenen Wunsche, und zwar schneller nachgekommen, als wir selbst dies hoffen zu können geglaubt hatten, und ist zugleich wohl die Bewilligung jener Aushülfe mehr als gerechtfertigt. Wir zweifeln nicht, dass das Bekanntwerden dieses Ausbauprojectes sich als einen der kräftigsten Hebel zur Steigerung der Theilnahme, des Sammeleifers und der Opferwilligkeit für unser so schönes und grossartiges Unternehmen bewähren wird. Wir haben desshalb die perspectivische Ansicht unseres Domes in seiner Vollendung gleich nach deren Empfang vorerst noch durch Herrn Maler Peter Meixner in Aquarel ausführen lassen, und sie sodann während des jüngst vergangenen Johannifestes auch schon zur Ansicht des grossen Publicums und insbesondere aller Wallfahrer bringen zu sollen geglaubt, um diesen sich jährlich nur einmal wiederholenden Anlass schon diesmal nicht unbenutzt vorübergehen zu lassen. Während der letzten, der heutigen General-Versammlung vorhergehenden drei Tage dagegen wurde diese perspectivische Ansicht sammt allen

anderen auf den Dom-Ausbau bezüglichen Zeichnungen und Plänen, daher das ganze Ausbauproject in diesem Saale vorzüglich desshalb öffentlich ausgestellt, damit dasselbe von den verehrten Vereinsmitgliedern genau besichtigt und geprüft werden könne. Denn wir erbitten uns heute in einem eigenen, vom Obmanne der Kunstsection des Directoriums, Herrn Professor Zap, zu erstattenden Vortrage die statutenmässig der General-Versammlung selbst zustehende Annahme des ganzen, aus diesen Vorlagen ersichtlichen Ausbauplanes, vorbehaltlich natürlich jener die Hauptmaasse und den Gesammteindruck nicht alterirenden kleineren Abänderungen, welche sich bei der Durchbildung des Details, wie dies in der Regel bei jedem Bauplane der Fall ist, etwa noch als nothwendig erweisen sollten, um darauf das Project noch in förmlicher Weise der Approbation Sr. Eminenz des Cardinals Fürsterzbischofs v. Schwarzenberg zu unterbreiten, sodann aber weitere Einleitungen Behufs der Erlangung der behördlichen Baubewilligung treffen zu können. Selbstverständlich aber werden wir schon gleich nach der Annahme des Ausbauplanes durch die General-Versammlung für die thunlichste Verbreitung der perspectivischen Ansicht mittels des Kupferstiches oder der Photographie Sorge tragen.

Und auch mit der Zustandebringung des Projectes für die polychrome Ausschmückung (die neue Ausmalung) unseres Domes ist unser Dombaumeister bereits beschäftigt, denn auch die baldige Lieferung dieses Projectes wird immer nothwendiger.

Bisher haben wir es absichtlich vermieden, die uns anvertrauten Geldmittel, in so fern sie nicht eine specielle Widmung hatten, zu etwas Anderem, als zur baufesten Wiederherstellung unseres Domes und der damit unvermeidlich zusammenhangenden Erneuerung seiner ornamentalen Glieder zu verwenden, die innere Ausschmückug und Einrichtung des Domes dagegen eben lediglich speciellen Widmungen überlassen; mit welchem Erfolge dieses Letztere geschah, dies beweisen wohl am besten die ohne Inanspruchnahme unseres allgemeinen Baufonds in zwei Capellen des Chorumganges zu Stande gebrachten sechs neuen gemalten Glasfenster; dies beweisen ferner die schon früher erwähnten, bereits vorhandenen, der Ausführung gemalter Glasfenster im Hochschiffe, der Errichtung des neuen Hauptaltares, so wie jener des Altars in der Ernestinischen Capelle gewidmeten bedeutenden Geldmittel. Für die polychrome Ausstattung des Innern aber steht uns bisher kein specieller Fonds zu Gebote. Und doch wird diese polychrome Ausstattung, die würdige neue Ausmalung des alten Theiles unseres Domes, wenn wir einmal mit der baulichen Restaurirung desselben fertig sind, sich kaum länger mehr hinausschieben lassen. Der alte Theil unseres Domes wird nämlich dann nothwendiger Weise seinem eigentlichen Zwecke, dem Gottesdienste, wiedergegeben werden müssen, wozu die Beseitigung der im Innern desselben befindlichen Gerüste unerlässlich sein wird. Die Aufschiebung der polychromen Ausstattung des Innern zu einem späteren Zeitpuncte würde aber die spätere Wiedererrichtung dieser Gerüste, daher einen doppelten Kosten-Aufwand, zugleich aber auch eine neue Unterbrechung des Gottesdienstes bedingen. Es wird daher schon in kurzer Zeit die Frage an uns herantreten, ob die polychrome Ausschmückung, wenigstens des Hauptschiffes, nicht noch vor dem Beginne des Fortbauens unseres Domes, und zwar nöthigenfalls auch auf Kosten des allgemeinen Baufonds, zu bewerkstelligen sein wird? Ohne vorläufig noch in die definitive Entscheidung dieser Frage eingehen zu wollen, musste das Directorium jedenfalls die Einleitung zur Zustandebringung eines gegen begründete Einwendungen sichern, eben so das Zuviel wie das Zuwenig vermeidenden Entwurfes für die polychrome Ausschmückung wenigstens des Hochschiffes unseres Domes als nicht mehr länger aufschiebbar anerkennen, zumal da diese Zustandebringung ihre ganz eigenthümlichen Schwierigkeiten hat und bedeutende Vorstudien erfordert. Denn die bei dem Abkratzen der alten Tünche auch in unserem Dome an den Gewölberippen u. s. w. entdeckten Spuren der alten, ursprünglichen Polychromirung bieten für ihre Erneuerung noch keine genügenden Anhaltspuncte, und auch anderwärts kommen nur sehr wenige, noch einiger Maassen wohl erhaltene Beispiele der ursprünglichen Polychromirung alter gothischer Dome vor; die meisten neuen derartigen Versuche aber müssen geradezu als verfehlt bezeichnet werden. Bei der ungemeinen Wichtigkeit, welche die neue polychrome Ausschmückung des Hauptschiffes unseres Domes für den ganzen Eindruck seines Innern haben wird, hat das Directorium natürlich nichts versäumen zu dürfen geglaubt, was irgend wie zur Sicherstellung des Gelingens dieser Polychromirung beizutragen geeignet erschien. Es wurde der Dombaumeister daher in dem Erlasse, mit welchem er den Auftrag erhält, an den Entwurf des Projectes für die Polychromirung des Innern unseres Domes zu gehen, auf alle oben erwähnten Momente ausdrücklich aufmerksam gemacht, ihm zugleich aber auch die Zusicherung ertheilt, dass, falls er zu seiner weiteren Instruirung in dieser Beziehung etwa noch eine oder die andere Reise nach Norddeutschland, Frankreich oder Italien für nothwendig erachten sollte, die Kosten derselben mit aller Bereitwilligkeit aus der Dombauvereins-Casse würden bestritten werden. Und wirklich hat Kranner, dessen bekannte Gewissenhaftigkeit und nur zu grosse Uneigennützigkeit gegen jede Besorgniss eines Missbrauchs der ihm gegebenen

Zusicherung volle Bürgschaft gewährt, bereits eine solche Reise nach Verona, Ravenna und wahrscheinlich Assisi angetreten. Aus dem Gesagten dürfte die geehrte Versammlung aber erkennen, dass das Dombauvereins-Directorium auch in dieser hochwichtigen Frage wenigstens mit aller nur immer möglichen Gründlichkeit vorzugehen bestrebt war.

Bei allen baulichen Veranlassungen aber hat das Directorium und hat auch unser Dombaumeister unverbrüchlich an folgenden, für dieselben nach unserer Ansicht geradezu maassgebenden Gesichtspuncten festgehalten, und zwar:

1. Ueberall die möglichst zweckmässige Haushaltung und thunlichste Sparsamkeit bei der Verwendung der disponiblen Mittel eintreten zu lassen, um mit möglichst geringem Aufwande möglichst viel zu leisten;
2. es als unumstössliches Princip zu betrachten, dass sich bei allen Restaurationsarbeiten alter Baudenkmale, daher auch bei den uns obliegenden, stets gewissenhaft auf die blosse Wiederherstellung des früheren Bestandes zu beschränken, jede Abweichung von demselben und jede sogenannte Verbesserung aber mit aller Sorgfalt, Pietät und Selbstverläugnung zu vermeiden sei, und dass auch alle neuen Herstellungen dort, wo solche wegen gänzlichen Mangels an Anhaltspuncten über den früheren Bestand, oder weil es sich eben um den Fortbau handelt, einmal unerlässlich sind, wenigstens streng im Geiste und im Stile der alten Theile gehalten werden müssen;
3. endlich dahin zu streben, dass unsere Arbeiten an dem Dome auch für den Aufschwung der Baugewerbe in unserem Lande möglichst fruchtbar sein mögen, und dass auch alles Material, dessen wir bedürfen, in unserem eigenen Lande erzeugt und wo nur immer thunlich, nur aus demselben bezogen werde.

In dieser letzten Beziehung blieb uns nun eigentlich bisher bloss ein einziger Wunsch übrig, dessen Erfüllung sich aber zu unserem Bedauern trotz aller Bemühungen, vorläufig wenigstens, noch immer als unausführbar erwiesen hat. Bekanntlich mussten gewisse farbige Glassorten für die Herstellung gemalter Glasfenster bisher aus dem Auslande beigeschafft werden, ein Uebelstand, der in Zukunft empfindlicher werden wird, als er bisher war, weil sich immer mehr die Nothwendigkeit herausstellt, einen grösseren Vorrath solcher Gläser anzuschaffen, um eine grössere Auswahl zu haben und hiedurch der Erzielung der nöthigen Gleichheit und Harmonie in Transparenz und Farbe mehr als bisher sicher zu sein. Das Directorium hat sich nun zwar durch gütige Vermittlung des kölner Dombauvereins Proben des dort in Verwendung stehenden englischen Glases, namentlich des durch seinen grösseren Glanz und seine mindere Durchsichtigkeit ausgezeichneten, gewalzten, sogenannten Kathedralglases, und zugleich nicht minder ausgezeichnete Glasproben verschiedener Farben aus der berühmten Fabrik des Dr. Salviati in Venedig verschafft, deren Einsendung wir der Gefälligkeit des damals dort, jetzt aber an der wiener Akademie angestellten Historienmalers Ph. Blaas verdanken, und diese Proben sodann an die renommirtesten Glasfabriken Böhmens, und zwar die gräfliche Harrach'sche Glashütte in Neuwelt, an jene der Firma Mayer's Neffen in Eleonorenhain und A. Ziegler in Winterberg mit dem Ersuchen geschickt, die Erzeugung und Lieferung solcher Glassorten zu übernehmen und deren Preise hieher bekannt zu geben. Leider aber haben alle diese Etablissements das an sie gestellte Ansuchen abgelehnt, dessen Erfüllung ihnen doch, nach einem ihnen gleichzeitig mitgetheilten Schreiben des kölner Dombaumeisters, die sichere Aussicht auf einen bedeutenden Absatz in ganz Deutschland eröffnet haben würde.

Um dagegen dem zweiten oben angeführten Grundsatze thunlichst nachzukommen, und auch dort mit aller Sicherheit und Beruhigung vorzugehen, wo es sich nicht um solche Restaurirungen handelt, für welche die noch vorhandenen alten Theile unseres Domes Anhaltspuncte gewähren, wo vielmehr aus irgend einem Grunde entweder ein Abgehen von dem früheren Bestande geboten erscheint, oder ganz neue Projecte nothwendig werden, hat das Directorium es sich zur Regel gemacht, in jedem solchen Falle, trotz alles Vertrauens auf die bewährte eminente Befähigung und durch Erfahrung gereifte Einsicht unseres Dombaumeisters, sich doch nie auf die Anträge desselben allein, ja nicht einmal auf die Einsicht seiner eigenen Kunstsection zu verlassen, sondern stets auch noch das Gutachten anderer gewiegter Fachautoritäten und insbesondere auch die Wohlmeinung der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung historischer Baudenkmale sich zu erbitten. Dies geschah im vorigen Jahre nicht nur, wie bereits erwähnt, bezüglich des Projectes zu dem neuen Hochaltare und bezüglich der Zulässigkeit eiserner Dachconstructionen für gothische Dome, sondern auch bezüglich der von unserem Dombaumeister beantragten gänzlichen Auflassung des genialen ursprünglichen Systems der Wasserableitung durch die Strebebogen, Strebepfeiler und Wasserspeier, und des Ersatzes desselben durch an den Kirchenwänden herabzuführende Kupferröhren, ferner bezüglich der von ihm ebenfalls be-

antragten Unterlassung der Wiedereröffnung der Pfeilerdurchgänge auf dem oberhalb des Triforiums befindlichen äusseren Umgange um das Hochschiff, welche Pfeilerdurchgänge eben die schiefe Stellung der Seitentheile der Hauptfenster des Hochschiffs bedingen und rechtfertigen, so wie endlich bezüglich der mit dieser Nichtwiedereröffnung nothwendiger Weise weiter verbundenen Unterlassung der Wiederanbringung der an jenem Umgange ursprünglich befindlich gewesenen durchbrochenen Parapetmauer oder Galerie. Wenn wir nun auch tief bedauern müssen, dass auf Grundlage der gepflogenen Erhebungen die Wiedereröffnung dieser Pfeilerdurchgänge mit Rücksicht auf den durch Brände, Bombardement u. s. w. so bedenklich geschwächten Bauzustand der Hauptpfeiler unseres Domes sich wirklich als absolut unausführbar erwies, und dass leider auch das ursprüngliche Wasserableitungssystem, welchem die Wasserspeier, als ein nothwendiges Bauglied des gothischen Stiles, denn doch recht eigentlich geradezu ihren Ursprung verdanken, von allen Autoritäten als für unser Klima schlechterdings unanwendbar, nach den Erfahrungen der vergangenen Jahrhunderte für den Bauzustand alter und neuer Bauten entschieden nachtheilig und gefahrdrohend, und daher auch bei den Restaurationen aller anderen Dome (wie des kölner, der französischen u. s. w.) bereits verworfen und beseitigt erklärt wurde, so muss es uns andererseits doch wieder im hohen Grade beruhigen und befriedigen, dass alle befragten Autoritäten eben in allen Puncten vollkommen den Ansichten und Anträgen unseres Dombaumeisters beipflichteten.

Der vorstehende Bericht über das Gedeihen und die Thätigkeit unseres Vereines in dem vergangenen Jahre weist, zumal in Anbetracht der ganz exceptionel ungünstigen Verhältnisse desselben, gewiss noch immer überraschend günstige Resultate nach, und gerade am Schlusse dieses Jahres vermögen wir der Jahresversammlung das wichtigste unter allen bisher zu Stande gekommenen Operaten, den für die ganze künftige Thätigkeit unseres Vereines maassgebenden Plan zum Ausbau unseres Domes zur geeigneten Würdigung und Annahme zu unterbreiten.

Für die Bauperiode des Vereinsjahres 1867 — 1868 aber sind an Restaurationsarbeiten projectirt:

An der Südseite des Hochschiffes unseres Domes die Vollendung der Restauration des vierten, und die gänzliche Restauration des fünften und sechsten Strebebogensystems; die Einsetzung neuer Maasswerke an den Haupt- und den darunter befindlichen Triforienfenstern innerhalb zweier Joche des Chorabschlusses, so wie die neue Herstellung des über diesen zwei Jochen laufenden Gesimses, Parapetes und Galeriegeländers sammt dazu gehörigen Fialen; endlich die bereits für das vorige Jahr projectirt gewesene Herstellung der zwei stilgemässen Satteldächer über der Hälfte der St. Wenzelscapelle und über der Martinic-Capelle und den damit correspondirenden Seitenschiffjochen, sammt der Wiederherstellung der um diese Dächer herumführenden Dachrinnen.

An der Nordseite: Die gänzliche Restaurirung des dritten und vierten Strebebogensystems und die neue Herstellung der zu denselben gehörigen Fenstermaasswerke und Triforien-, Gesims-, Parapet- und Galeriegeländer-Bestandtheile. Ueberdies werden in diesem Frühjahre und Sommer noch die sämmtlichen, wie erwähnt, im Auftrage des hohen Landesausschusses für die Kronkammer vorzunehmenden Herstellungen und Anschaffungen vollendet, im nächsten Winter aber die für die Bauperiode 1868 erforderlichen Steinmetzarbeiten und Versetzstücke vorbereitet werden.

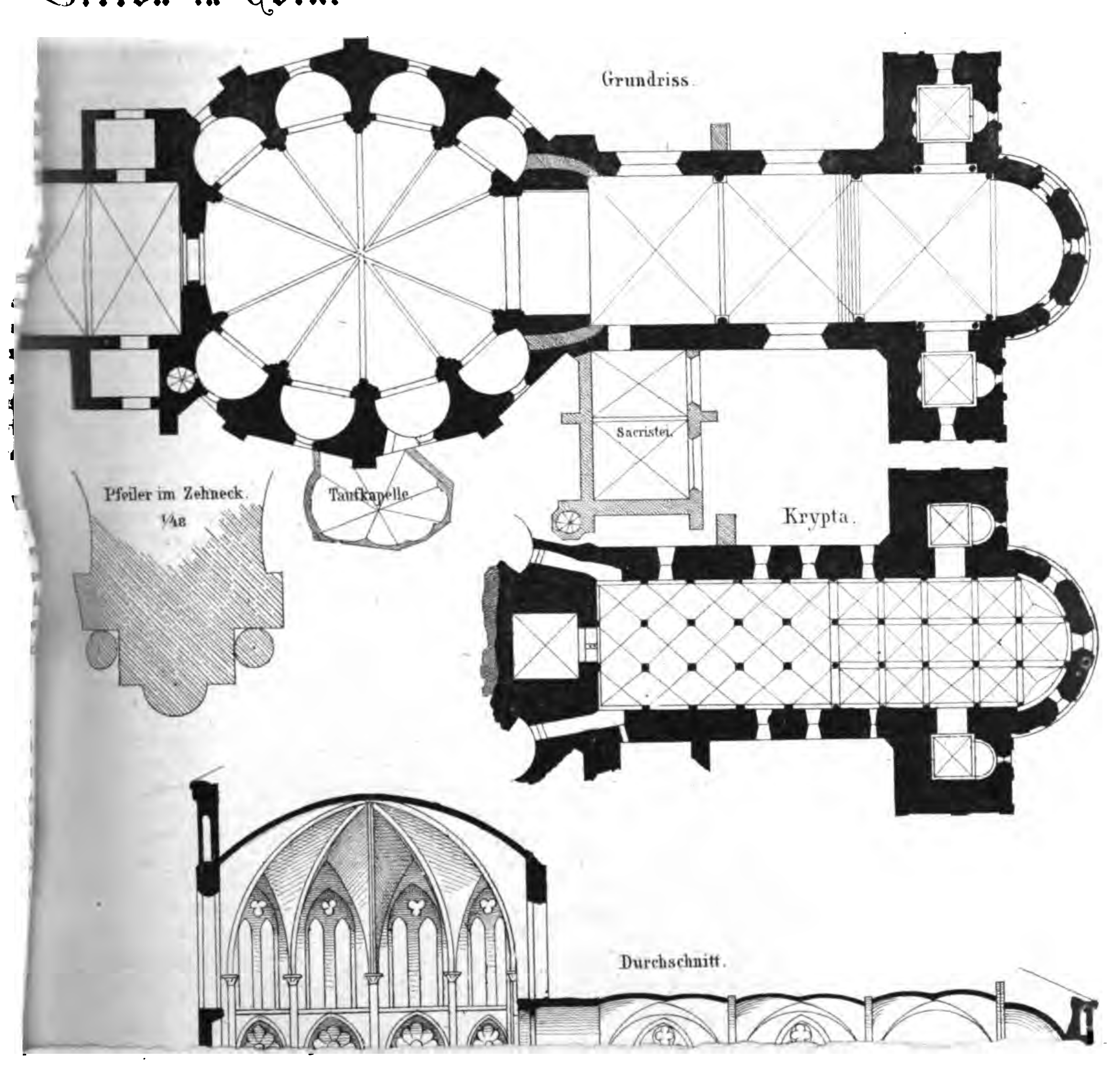
Wenn aber sogar im vorigen Jahre die bauliche Thätigkeit unseres Vereines keine Unterbrechung erlitt, so dürfte dies für das bevorstehende ohne Frage um so weniger zu befürchten sein. Das schwerste Jahr, das unseren Verein irgendwie heimsuchen konnte, ist gewiss bereits überstanden, und so unglückliche Verhältnisse, wie die der jüngst vergangenen Jahresperiode, dürften sich denn doch nicht so bald wiederholen.

Mit voller Zuversicht glaubt das Directorium daher die wirkliche Ausführung des vorstehenden Bauprogrammes für das Jahr 1867 — 1868 in Aussicht stellen, mit voller Zuversicht aber zugleich auch darauf rechnen zu können, dass in diesem Jahre auch seiner anderweitigen, auf die Ausbreitung der Theilnahme an dem Vereine und die Vermehrung seiner Einnahmen abzielenden Thätigkeit keine Hindernisse im Wege stehen werden. — Und wahrlich stellt sich diese Ausbreitung, diese Vermehrung als immer dringlicher dar.

Nach Vollendung der in der nächsten Jahresperiode bevorstehenden Arbeiten wird nur mehr die Restaurirung zweier Strebebogensysteme erübrigen. Mit Ende April 1869 aber, also, so Gott will, schon in zwei Jahren, werden wir mit der Restaurirung unseres Domes, etwa die Herstellung neuer stilgemässer Dächer über einigen Capellen so wie über dem Hauptschiffe selbst, dann die polychrome innere Ausschmückung des Hochschiffes ausgenommen, voraussichtlich gänzlich fertig sein und allen Ernstes an den Ausbau denken müssen. Jedenfalls werden wir daher schon in zwei Jahren reichlicherer Zuflüsse bedürfen als bisher. Allerdings dürfen wir schon für das jetzt beginnende Jahr eine Vermehrung der Einnahmen

Gereon in Cöln.

Artist. Beilage zu N°. 9. Jahrg. XVIII des Organs für christl. Kunst.



zweier Joche des Chorabschlusses, so wie die neue Her- | jetzt beginnende Jahr eine Vermehrung der Einnahmen

unseres allgemeinen Baufonds hoffen. Se. Bischöfl. Gnaden, der neu ernannte Bischof von Leitmeritz, Dr. Wahala ist unserem schönen Unternehmen nicht nur selbst, und zwar mit einem gnädigen Jahresbeitrage von 100 Gulden beigetreten, sondern hat demselben auch seine warme Theilnahme und Unterstützung zugesagt; es dürfte daher wohl mit Sicherheit zu erwarten sein, dass die sonst überall in Böhmen schon seit längerer Zeit alljährlich an den Festen des heiligen Johann von Nepomuk und des heiligen Wenzeslaus zu Gunsten unseres Vereines Statt findenden Kirchensammlungen nunmehr auch in der leitmeritzer Diöcese eingeführt werden.

Zur Periodisirung der Musikgeschichte.

Entworfen von Rob. Eitner.

Die Musik-Geschichtsschreibung steht in Betreff der Eintheilung in Perioden noch auf sehr schwankenden Füssen. Die meisten Geschichtswerke älterer und neuerer Zeit verfolgen, so weit es möglich ist, die chronologische Folge; gerathen dabei aber sehr oft — da sich nicht Alles auf einmal erzählen und die gleichartig scheinendes Erscheinungen in ein Capitel zusammenfassen lässt — aus einer Periode in die andere. So behandeln sie z. B. das Volkslied, die Troubadours und die Meistersänger in einem Abschnitte, obgleich die Meistersänger mit dem Volksliede nach meiner Ansicht in gar keiner Verbindung zu einander stehen, und sogar einer anderen Periode angehören. Dieses Uebergreifen und Vermischen der verschiedenen musicalischen Erscheinungen entsteht aber nur dadurch, dass es uns so gänzlich an einer klaren, natürlichen Periodisirung mangelt, welche sich nicht durch äusserliche musicalische Merkmale leiten lässt, sondern dem innersten Wesen der Musik selbst angepasst ist.

Herr Dr. K. E. Schneider gab im Jahre 1863 eine 63 Seiten lange Schrift über „die Periodisirung der Musikgeschichte" heraus (Leipzig bei Breitkopf und Härtel in Octav). Hierin führt der Verfasser von Seite 5—14 die verschiedenen Werke über Musikgeschichte in chronologischer Ordnung an (von Martini bis Ambros), und gibt über jedes einen kurzen Ueberblick der Darstellungsart der verschiedenen Autoren an. Von allen daselbst angeführten Werken unternimmt nur ein einziges — Brendel's Grundzüge der Musik, Leipzig 1861 — auf Grund des inneren Wesens der Musik selbst eine Periodisirung, alle Anderen verfolgen die chronologische Ordnung, oder führen eine Eintheilung, auf rein äusserliche Merkmale basirt, herbei. Auch die drei ersten Epochen des Herrn Dr. Brendel sind nur darauf begründet. Er schreibt:

Erster Hauptabschnitt.

1. Epoche: Die frühesten Anfänge.
2. Epoche: Die Geschichte der frühesten Harmonie, Notenschrift etc.
3. Epoche: Die ausgebildete Harmonie.

Erst der zweite Hauptabschnitt, welcher um 1550 beginnen soll, geht auf das innere Wesen der Musik selbst ein und zerfällt in:

Italien: Epoche des erhabenen Stiles. Kirchenmusik. Epoche des schönen Stiles. Die Oper.
Deutschland: Epoche des erhabenen Stiles. Blüthe der Kirchenmusik. Italienische Einflüsse. Erste Anfänge der weltlichen Musik und der Oper.
Frankreich: Erste Anfänge der Oper. Früheste musicalische Bestrebungen.
Deutschland, Italien und Frankreich: Epoche der Wechselwirkung und Gesammtentwicklung. Epoche des schönen Stiles in Deutschland. Oper und Instrumentalmusik.
Deutschland, Italien und Frankreich: Epoche erneuter entschiedener Trennung.

Die Periodisirung des Hrn. Dr. Schneider zerfällt in folgende zwei Hauptabschnitte:

1. Haupthälfte: die Musik in der Gebundenheit der Formstudien (bis gegen 1600).
2. Haupthälfte: Die Musik in der Selbständigkeit des Empfindungs-Ausdruckes (1600 bis zur Jetztzeit).

Ich citire die beiden Periodisirungen nur, um zu zeigen, wie weit wir bisher in diesem Puncte gelangt sind, und enthalte mich jeder Kritik darüber, um zu meinem eigenen Plane überzugehen.

Die ganze Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechtes — seit christlicher Zeitrechnung — zerfällt in drei grosse Perioden, welche hervorgerufen wurden durch

die Reformation (dreissigjähriger Krieg)
und
die erste französische Revolution.

Diese zwei Marksteine haben ihren Einfluss nicht allein auf das Staatenleben ausgeübt und dort die grössten Umwälzungen hervorgerufen, sondern sind tief ins einzelne Menschenleben, in Künste und Wissenschaften eingedrungen.

Betrachten wir die musicalischen Erzeugnisse der drei

Perioden, welche durch die zwei Katastrophen abgegränzt werden, so treten uns drei verschiedene Charaktere entgegen, welche sich auffällig von einander unterscheiden. Die Musik

vor der Reformation (bis zum dreissigjährigen Kriege),
die alte Musik,

trägt den Stempel des Erhabenen, der Ruhe. In breiten Accorden schreitet sie einher. Weichlicher Wohlklang, Leidenschaftlichkeit, Beweglichkeit liegt ihr fern. Dieser Charakter zieht sich durch alle Arten der alten Musik hindurch. Nehmen wir z. B. einen Tanz aus dem XVI. Jahrhunderte, der geistlichen Musik, der damaligen alleinigen Herrscherin über die ganze Tonkunst, gar nicht zu gedenken, so erkennen wir kaum das muntere leichte Tongebilde, das sich in unseren Tänzen ausspricht, denn mit Würde und ruhiger Bewegung schreitet er einher. Eben so ergeht es uns mit dem alten Volksliede, man glaubt eine geistliche Melodie zu hören und nicht ein Lied, welches einstmal in heiteren Kreisen gesungen worden ist.

Selbst ihre Noten tragen das Zeichen der Zeit, ihre Form ist breit und eckig, und ihr Werth überragt die unserigen doppelt, vierfach, sogar achtfach. Auch in ihren contrapunctischen Regeln bleibt sie sich getreu, sie verbieten unter Anderem jeden grossen Sprung einer Stimme und gebieten ein ruhiges Ablaufen der Stimmen; von der grössten Vollstimmigkeit geht es herab bis zum Verklingen im Grundtone und der Quint.

Die höchste Vollendung erreichte die Periode am Ende des XVI. Jahrhunderts, und erzeugte in Italien einen Palestrina und in Deutschland einen Lassus. Diese beiden Männer bilden zugleich den Schlussstein der Periode und bezeichnen den Zeitpunct, in welcher sich die Musik zur Weltlichkeit wendet und uns in die zweite Periode führt, welche mit dem dreissigjährigen Kriege

die neuere Musik
(1600)

erzeugt. Die Ruhe und Hoheit weicht nach und nach einer Beweglichkeit und Zierlichkeit, welche dem Wohlklange und der Abrundung in kleinen Formen Platz macht. Das contrapunctische Schwellen und Brausen der Stimmen löst sich in den Sologesang mit Instrumentalbegleitung auf, die langathmigen Gesänge verschwinden, und die knappe Liedform tritt an die Stelle. Der alte Bach ist noch halb aus alter Zeit, halb ein Reformator der neuen Periode. Die Kirchen-Tonarten verlieren immer mehr ihren strengen Charakter und lösen sich nach und nach in Dur und Moll auf. Wir treten in die Zeit des Schmachtens und Sehnens, in welcher Halbmänner die Welt entzücken, die Laute, die Flöte, das Clavier, diese schwächlichen Instrumente, die Begleiter der Menschen werden. Alles athmet Wohlklang und Weichheit.

Der edelste und herrlichste Sprosse dieser Periode ist Mozart; in ihm gipfelt die Vollendung der zweiten Periode; er fasst Alles zusammen, was die Musik bis dahin an Lieblichkeit und Reiz hervorgebracht hat.

So wie die vorhergehende Periode in ihrer höchsten Blüthe zugleich den Uebergangspunct zur folgenden Periode bezeichnete, so auch hier. Von Frankreich aus weht über ganz Europa ein frischer Zug, die Völker werden aus ihrer Schwärmerei aufgerüttelt und an ihre Selbständigkeit erinnert.

Die erste französische Revolution erzeugt die

neueste Musik
(1800).

Ihr entsteht in Beethoven ein kühner Vorkämpfer. Was die Franzosen auf dem politischen Felde leisten, das erringt Schiller und Goethe in der Dichtkunst und Beethoven in der Musik. Aus dem Schmachten und Sehnen tritt das Handeln hervor. Die Musik schlägt nicht mehr in sanften, süssen Lauten an das Ohr der Menschen, sondern stürmt brausend daher. Kraft, Leidenschaft und Sinnlichkeit sind die Charakterzeichen der dritten Periode. Die ganze praktische Ausübung der Musik muss eine Metamorphose durchmachen; die Instrumente werden alle auf Kraft und sonoren Ton gebaut; die Sänger stehen nicht mehr wie Marmorsäulen auf der Bühne und suchen nach dem schönsten, wohlklingendsten Register ihrer Stimme, sondern sie müssen Schauspieler werden; die Kraft der Instrumente, die Leidenschaftlichkeit der Musik reisst sie fort, und lässt sie leider zu oft ihre Stimme über die Gränzen des Schönen forciren. Selbst der sanfte, schwärmerische Mendelssohn, ein späterer Nachsprosse der mittleren Periode, kann das XIX. Jahrhundert nicht ganz verläugnen, auch ihn erfasst es manchmal, so dass er in fliegender Eile und leidenschaftlicher Erregung in die Saiten greift. Die echten Kinder aber unserer Zeit sind Liszt und Wagner, in ihnen scheint die Periode auszutoben.

Werfen wir noch einen Blick zurück und betrachten die Zeitdauer jeder Periode, so erkennen wir wieder eine tiefe Analogie mit der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes.

Sechszehn Jahrhunderte brauchte die erste Periode, ehe sie auf ihren Höhepunct gelangte. Die Reformation brauchte 131 Jahre (1517—1648), bis sie sich zur vollen Geltung emporgerungen hatte.

Die zweite Periode schreitet schon schneller vor-

wärts: im zweiten Jahrhunderte hat sie ihren Höhepunct erreicht.

Mit raschem Schritte tritt die dritte Periode auf, ein Menschenleben war hinreichend, um die Pforten derselben zu öffnen — den Nachzüglern sind nur einige Jahrzehnde vergönnt. Gleichen Schritt hält die Staatengeschichte, sie regulirt sich in 59 Jahren (1789—1848), und schneller und schneller scheinen wir dem Abschlusse der dritten Periode entgegen zu eilen.

Mit diesen kurzen Strichen hoffe ich, eine Anregung zu weiteren Ausführungen gegeben zu haben. Einwürfe und Erwiderungen werden den Entwurf erweitern und zur vollen Klarheit bringen, so dass wir in der Musik-Geschichtsschreibung bald gleichen Schritt mit den anderen Wissenschaften werden halten können.

Berlin. „Cäcilia."



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit schreibt in Nr. 1 (1868):

„Wir haben unseren verehrten Freunden im vorigen Monate Mittheilung gemacht, dass unserer Nationalanstalt durch Uebernahme des Protectorats von Seiten Sr. Majestät Königs Ludwig II. von Baiern eine grosse Förderung zu Theil geworden ist. Der zusammenberufene Verwaltungs-Ausschuss hat in seiner am 16. December abgehaltenen General-Conferenz seiner Freude darüber Ausdruck gegeben und zugleich eine Adresse an Se. Majestät beschlossen, welche von diesem Ausdrucke der Freude, verbunden mit dem des Dankes, Kunde geben sollte. Die Adresse lautet:

Allerdurchlauchtigster,
Grossmächtigster König!
Allergnädigster König und Herr!

Gestatten Eure Königl. Majestät der Vorstandschaft und dem Beisitzer-Collegium des Germanischen Museums, durch diese aus der Mitte der heute nach Nürnberg berufenen General-Conferenz abgeordnete Deputation entgegenzubringen: einstimmigen Ausdruck der Freude und des Dankes Allerhöchst Ihrem grossen Entschlusse, dessen Kundgabe an die deutsche Nation wir heute entgegengenommen haben.

In diesem aus Allerhöchst eigenem Antriebe erflossenen Entschlusse erblickt die Gesammtverwaltung des Germanischen Museums, erblickt die durch dieselbe vertretene deutsche Nation die Aeusserung des hohen Interesses, welches Eure Königl. Majestät dieser aus den Beiträgen des ganzen deutschen Volkes gegründeten und geförderten Nationalanstalt zugewendet haben.

Wir begrüssen dieses Interesse mit der freudigsten Hoffnung; denn welche Gewährschaft für die gedeihliche Entwicklung und Blüthe des grossen Werkes wird uns durch Allerhöchst Ihr königliches Wort!

Deutsche Kunst und Wissenschaft haben von je her geblüht unter der glorreichen Regierung des Hauses Wittelsbach; davon erzählt die Geschichte, davon zeugen hundert Werke, von Eurer Majestät ruhmreichen Ahnen errichtet. Noch stehen wir inmitten der Thätigkeit, die von Eurer Majestät allergnädigstem Grossvater und höchstseligem Vater hervorgerufen und gefördert wurde. Wie sich grosse und segensreiche Werke der Wissenschaft und Kunst, die weit über Baierns Gränzen hinaus Anerkennung gefunden haben, an deren erhabene Namen knüpfen, so werden auch Eure Königl. Majestät, deren Allergnädigste Huld schon so vielfach befruchtend auf Kunst und Wissenschaft ausgestreut ist, der Anstalt, an welche Allerhöchst Sie Ihren erhabenen Namen knüpfen, und der Sie durch Uebernahme ihrer Protection das glänzendste Zeugniss ihrer Bedeutsamkeit geben, durch allerhuldvollste Förderung und Unterstützung, durch königliche Freigebigkeit in Gewährung der ihr noch abgängigen Mittel zum Zwecke die Erreichung ihres durch die Satzungen vorgezeichneten nationalen Zieles sichern, auf dass das Werk einst dastehe, würdig seines hohen Protecters, würdig des Dankes künftiger Geschlechter — der Stolz einer grossen Nation!

Indem wir, begeistert von diesen Gefühlen, den Dank der Gesammtverwaltung des Germanischen Museums, den Dank der ganzen deutschen Nation vor den Stufen Ihres erhabenen Thrones niederlegen, schliessen wir mit dem Wunsche: Gott erhalte, schütze und segne den Allerhuldvollsten Protector des Germanischen Museums! und verharren in allertiefster Ehrfurcht Eurer Königl. Majestät allerunterthänigst gehorsamste Gesammtvertretung des Germanischen Museums, und zwar im besonderen Auftrage der General-Conferenz

v. Aufsess, Ehrenvorstand.
Essenwein, I. Vorstand.
Frommann, II. Vorstand.
Niedermaier, Rechtsconsulent.
Dr. Fickler, Mitglied des Gesammt-Verwaltungs-Ausschusses.
Dr. Dietz, Mitglied des Gesammt-Verwaltungs-Ausschusses.

Eine gewählte Deputation, bestehend aus dem I. Vorstande und zwei Mitgliedern des Verwaltungs-Ausschusses, den Herren Prof. Hofrath Dr. Dietz aus Nürnberg und Prof. Dr. Fickler aus Mannheim, hatten die Ehre, von Sr. Majestät zu einer Audienz empfangen zu werden und diese Adresse zu verlesen und zu überreichen, zugleich aber auch ein Verzeichniss der Mitglieder des Verwaltungs- und Gelehrten-Ausschusses, ein Exemplar des Organismus, eine Uebersicht über Activa und Passiva der Anstalt, so wie den letztjähri-

gen Etat. Se. Majestät geruhten, sich eingehend mit den Mitgliedern der Deputation über die nächsten Bedürfnisse der Anstalt zu unterhalten und machten so erfreuliche Zusicherungen, dass wir uns der frohen Hoffnung hingeben können, das Institut nun bald auf der Höhe zu sehen, die ihm gebührt und welche zu erreichen, von Anfang an das Bestreben der Verwaltung war.

Um aber auch Allerhöchst Ihr Interesse sofort zu bethätigen, liessen seine Majestät 2000 Fl. zur Zahlung einiger Rückstände anweisen.

Noch nie hat die Anstalt mit solcher Freude und so schönen Hoffnungen den Beginn eines neuen Jahres gefeiert. Mögen all unsere Freunde warmen Antheil nehmen an dieser Freude!

Die Gnade Sr. Majestät Königs Ludwig I. hat uns in die Lage gesetzt, einige dringende Baubedürfnisse nun zu befriedigen, und nachdem schon vor Eintritt der rauhen Witterung damit begonnen worden, können wir hoffen, die neuen Räume bis zum Herbste d. J. vollendet zu sehen und solche ihrer Bestimmung zu übergeben. Se. Majestät, unser hoher Protector, haben die freudige Aussicht eröffnet, bei der Schlusssteinlegung anwesend zu sein, und wir hoffen, dass dann auch viele Freunde der Anstalt sich um deren Protector scharen werden.

Mit Bedauern haben wir den Verlust eines Mitgliedes unseres Gelehrten-Ausschusses zu melden, da der Tod uns am 21. December 1867 Herrn Domcapitular Dr. J. Sighart zu München entrissen hat.

Dagegen können wir aber auch mittheilen, dass dieser Ausschuss eine Reihe neuer thätiger Kräfte gewonnen.

In der Nr. 2 desselben Blattes wird berichtet:

Wir sind heute in der Lage, den Freunden und Förderern der Anstalt die erfreuliche Mittheilung zu machen, dass wir Hand an ein lange vorbereitetes Werk legen konnten, indem der Ausbau des Kreuzganges und die damit zusammenhangenden Arbeiten bereits in den letzten Tagen in Angriff genommen worden sind, und dass wir einem raschen Fortgange des Baues entgegensehen, so dass der Schmutz und die Lasten des Baues beseitigt sein werden, noch ehe der stärkere Fremdenbesuch die eigentliche Bauthätigkeit hemmen würde. In Verbindung mit diesen Bauten wird sich die begonnene Umstellung der Sammlungen fortsetzen.

Unsere Sammlungen haben in letzter Zeit wieder einige namhafte Bereicherungen erfahren. Hinsichtlich eines Theiles derselben verweisen wir auf das Verzeichniss am Schlusse unseres Berichtes, worin die überaus werthvollen Geschenke aufgeführt sind, die unseren drei Abtheilungen durch Herrn Landgerichts-Assessor Ludw. v. Cuny in Köln, dessen wir schon so oft in der letzten Zeit dankbar zu gedenken hatten, zugegangen sind.

Eine weitere Bereicherung erhielten unsere Sammlungen durch eine fast ganz neue Abtheilung, nämlich durch eine beträchtliche Sammlung von Stoffmustern und Stickereien vom VI. bis zum XVIII. Jahrhunderte, die durch Ankäufe von verschiedenen Seiten zusammengebracht wurde. Wir können auf diese rasch entstandene, hoffentlich sich stets mehrende Sammlung stolz sein. In einer grossen Zahl vortrefflicher Exemplare ist die Entwicklung der Musterung der Seiden-, Leinen- und Wollenstoffe, so wie der Bortenwirkerei durch zwölf Jahrhunderte dargelegt. Höchst wichtige und werthvolle Stickereien von Seide und Gold, wie in Leinen und Wolle, schliessen sich denselben an. In Verbindung mit dem, was das Museum an Erzeugnissen der textilen Kunst früher schon besessen, dürfte diese Sammlung wohl unbestritten als die erste in Deutschland gelten.

Wir hoffen, darüber bald einen Special-Katalog veröffentlichen zu können, und legen auf solche Abtheilungen wohl mit Recht grossen Werth, weil die wissenschaftliche Bedeutung vorzugsweise in grösseren Serien sich kundgibt. Darum ist es stets unser Bestreben, durch dergleichen darzulegen, wie sich der Entwicklungsgang der einzelnen Gebiete gestaltet hat. Wer unsere Sammlungen nach dieser Richtung hin betrachtet, wird gestehen müssen, dass dieselben, wie sie nach und nach an Bedeutung gewinnen, auch einen immer höheren wissenschaftlichen Werth erhalten. Insbesondere wird jeder, der sich die geringe Mühe gibt, die Fortschritte zu verfolgen, wie sie von Jahr zu Jahr mehr und mehr heraustreten, jeder, der aus dem Geleisteten auf die Leistungsfähigkeit der Anstalt einen Schluss zu ziehen im Stande ist, ihr seine Anerkennung nicht versagen.

Um so betrübender war es daher für uns, zu vernehmen, dass die k. preussische Regierung in der Sitzung des Abgeordnetenhauses am 25. Januar d. J. sich in Folge eines Gutachtens der k. Akademie der Wissenschaften zu Berlin veranlasst gesehen hat, zu erklären, dass sie ihre Bereitwilligkeit, weitere Mittel für das Germanische Museum zu bewilligen, zurückziehen müsse, weil nach diesem Gutachten „die wissenschaftliche Bedeutung nicht von der Art ist, dass eine höhere Subvention aus preussischen Staatsfonds sich rechtfertigen lässt".

Leider hat Se. Excellenz der Herr Minister für geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten sich nicht bewogen gefunden, auf eine sofort nach Bekanntwerden dieses Ausspruches an ihn gerichtete Eingabe, die unserer Anstalt in jenem Gutachten gemachten Vorwürfe bekannt zu geben.

Wir glauben jedoch von dem freundlichen Entgegenkommen der k. preuss. Regierung hoffen zu dürfen, dass diese Angelegenheit einer nochmaligen Besprechung und Prüfung der Sachlage unterzogen und zu einem die angegriffene Ehre der Anstalt vollständig reinigenden Resultate führen werde."

Nebst artistischer Beilage.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 10. — Köln, 15. Mai 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Behänge der Ciborienaltäre. — Kirchliches Kunststreben in Salzburg. — Zur Verständigung mit der wiener Allgemeinen Literatur-Zeitung. — Die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche zu Münster.

Die Behänge der Ciborienaltäre.

(Tetravela, tria vela, vela lateralia.)

Die mit Vorliebe gepflegte textile Ausstattung der Kirchen, wie sie im frühen Mittelalter allgemein Geltung hatte, unterschied sich von derjenigen der zwei letzten Jahrhunderte hauptsächlich dadurch, dass man in jener Zeit eine Anzahl kostbarer Behänge zur Bedeckung und Verhüllung verschiedener Theile des Altares, des Chores, so wie einzelner Gebrauchsgegenstände anwandte, welche unbedingt zur Hebung der gottesdienstlichen Feier und der andächtigen Stimmung der Anwesenden beizutragen geeignet waren, während dagegen seit dem Beginne der Renaissance unter anderen stofflichen Verzierungen auch die vielen vela mit wenigen Ausnahmen in Wegfall traten, um den Gläubigen den Einblick in das innerste Heiligthum zu erleichtern. Besonders aber wurden seit dieser Zeit nicht nur an den freistehenden Hauptaltären jene Behänge allmählich beseitigt, welche bis dahin den Altar, das Allerheiligste, in passender Weise von dem engeren Presbyterium abgegränzt hatten, sondern es kamen auch in den letzten Jahrhunderten nach und nach jene Seitenbehänge an den Nebenaltären in Wegfall, welche dazu dienten, von diesen im Schiffe der Kirche aufgestellten Altären das störende Hinüberschauen der Umstehenden fern zu halten. Da man nun in neuerer Zeit mit mehr oder weniger Erfolg versucht hat, den Altären der Kirche wieder die würdevolle und feierliche Gestalt der altchristlichen Ciborien zu geben, diese aber erst durch die stofflichen Behänge ihren geeigneten Abschluss erhalten, so dürfte eine nähere Besprechung dieser tetravela, wie sie der alte Biograph der Päpste nennt, wohl nicht ohne Interesse sein. Zuerst jedoch müssen einige einleitende Bemerkungen über die Form der Ciborienaltäre selbst vorausgeschickt werden.

Unter *κιβώριον*, dessen Etymologie und ursprüngliche Bedeutung von den Archäologen neuerer Zeit verschiedentlich angegeben worden ist[1]), bezeichnete man die freistehende von vier Säulen getragene Ueberwölbung des Altares, von welcher jenes Gefäss aus kostbarem Material schwebend herunterging, welches insbesondere für den Krankendienst die sacra species enthielt. Dieses Ciborium hatte neben seiner symbolisch-rituellen Bedeutung auch noch den Zweck, die Stätte des h. Messopfers, die mensa vor dem herabfallenden Staub und jeder nur möglichen Verunreinigung zu schützen.

Schon frühzeitig bemächtigte sich die im Dienste der Kirche entwickelte Kunst dieses über heiliger Stätte errichteten Aufbaues und gestaltete denselben zu einem architektonischen Monument in den Formen des jedesmal herrschenden Stiles. Das Gewölbe des Ciborienaltares ruhte nämlich, wie bereits angedeutet, auf vier in kleiner Entfernung die Ecken des Altares umstehenden Säulen, deren reichverzierte Capitäle und Sockel oft aus Metall

1) Nach der fast einstimmigen Ansicht der bedeutendsten Lexikographen bezeichnet es in der ursprünglichen und classischen Bedeutung das Fruchtgehäuse der ägyptischen Pflanze *κολοκαδία*, einer Art Nymphaea, welche in einzelnen Fächern den essbaren Samen birgt, der unter dem Namen *κύαμος Αἰγυπτιακός* bekannt war (cf. Theophr. h. pl. 4, 10; Strabo, 17 p. 1151). Hieraus liesse sich allerdings die oben angegebene kirchliche Bedeutung des Wortes, wenn auch ziemlich fernliegend, ableiten. Ganz dasselbe bezeichnet auch *κιβώτιον*, welches man ziemlich häufig bei den ältesten Liturgikern in dieser Bedeutung antrifft.

gegossen waren. In der frühchristlichen Kunstperiode, in welcher man noch an den aus dem classischen Alterthum ererbten Formen festhielt, waren diese Säulen einfach durch Architrave verbunden, über welchen sich eine ziemlich schlichte Bedachung meistens mit vier Giebeln aufbaute. In diesem Falle diente die horizontale Verbindung des Architravs auch häufig als Lichterbank für die Kerzen, welche an Festtagen oft in grosser Anzahl den oberen Theil des Altares erleuchteten. Die ältesten, heute noch erhaltenen Ciborienaltäre, welche in diesen Formen construirt sind, befinden sich zu Rom, und zwar zu S. Clemente und zu S. Giorgio in Velabro, ferner zu Venedig in S. Marco, zu Mailand in S. Ambrogio, in der Kathedrale des alten Patriarchalsitzes Aquileja im Friaul und in der Domkirche von Parenzo in Istrien.

Sowohl an diesen, wie an den meisten Ciborienaltären waren zwischen den vier Säulen seit den frühchristlichen Zeiten bis stellenweise ins XII. Jahrhundert faltenreiche Vorhänge angebracht, welche den freistehenden Altartisch nach den vier Seiten hin abschlossen. Diese tetravela, wie Anastasius sie durchgängig benennt, waren bei den horizontal überdeckten Ciborienaltären unter den Architraven befestigt, bei den späteren rund- oder spitzbogig überwölbten hingegen vermittels mehrerer Ringe in eiserne, zwischen den Säulen befestigte Stangen so eingelassen, dass sie in denselben nach Belieben geschoben werden konnten. An mehreren der oben erwähnten alten Ciborienaltäre bemerkt man an der unteren Seite der Architrave noch Ueberreste solcher Ringe oder ähnlicher Vorrichtungen. Auch von jenen eisernen Stangen, an welchen die Vierbehänge schiebbar aufgehängt waren, haben sich noch in manchen Kirchen einige erhalten, deren besonderen Zweck wir unten näher angeben werden.

Während nun jene beiden vela, welche die Seiten des Altares umhüllten, in der Regel aus grossen viereckigen Vorhängen bestanden, die während der h. Opferhandlung niemals fortgeschoben zu werden brauchten, scheinen hingegen die beiden Behänge an der Vorder- und Rückseite des Altares, wie es eine grosse Zahl von älteren Abbildungen andeuten, meistens in je zwei Theile so getheilt gewesen zu sein, dass sie in Weise von langen Fenstervorhängen nach unten zusammengefaltet und an den Säulen befestigt werden konnten, um den Anblick sowohl des Opfertisches, als auch des opfernden Priesters zu ermöglichen. Die Theilung des Behanges an der hinteren Seite des Ciborienaltares war in den ersten Jahrhunderten nach Freigebung des christlichen Cultus desshalb nöthig, weil sich jener aus den frühesten christlichen Zeiten überkommene kirchliche Brauch noch lange Zeit hindurch erhielt, dass der Bischof von seiner Kathedra in der Apsis aus an die Rückseite des Altares herantrat und also bei der Feier der h. Geheimnisse das Gesicht dem Volke zuwendete. Uebrigens erklärt der Vierbehang der alten Ciborien auch, dass es vor dem X. Jahrhunderte wörtlich zu verstehen war, wann der Priester beim Staffelgebet, welches er heute an den Stufen des Altares, also auch damals ausserhalb des Bereiches des Ciboriums und seiner vela verrichtete, wiederholt spricht: „Introibo ad altare Dei“ und wenn er, die Altarstufen hinaufsteigend, gleichsam die oratio veli der Lateiner betet: „Aufer a nobis, Domine, iniquitates nostras, ut ad Sancta Sanctorum puris mereamur mentibus introire“. Auch in den übrigen Liturgieen der ältesten Kirche findet sich häufig eine ähnliche sogenannte oratio veli oder velaminis, d. h. ein Gebet, welches der Priester sprach, nachdem er die einleitenden Gebete zu der h. Messe ausserhalb des verhüllten Altares vollendet hatte und im Begriffe stand, von der Apsis aus in das Sancta Sanctorum einzutreten, dessen Vorhänge von den Assistenten an der vorderen und hinteren Seite zurückgeschlagen worden waren, so dass das Allerheiligste den Gläubigen sichtbar wurde.[1])

Bei den Secrettheilen der h. Opferhandlung, also vom Sanctus bis zur Communion, waren die tetravela geschlossen, so dass dann der Priester den Blicken der Gläubigen vollständig entzogen war. Um aber doch den Anwesenden kund zu thun, wie weit die Darbringung des h. Opfers vorgeschritten sei, so pflegte bei einzelnen Haupttheilen der h. Messe von dem Ministranten ein Zeichen mit einer kleinen Handglocke gegeben zu werden, ein Gebrauch, der den Wegfall der tetravela um viele Jahrhunderte bis zur Stunde überdauert hat.

Gehen wir nun in Ermangelung textiler Ueberreste von tetravela, welche vor das X. Jahrhundert hinaufreichen, zu einer übersichtlichen Zusammenstellung der Angaben jener kirchlichen Schriftsteller aus dieser fernliegenden Zeit über, welche die Vierbehänge der Ciborienaltäre nicht nur erwähnen, sondern auch zuweilen näher beschreiben, so finden wir solche Andeutungen zuerst bei dem byzantinischen Hofpoeten Paulus Silentiarius in seiner Beschreibung des von Justinian erbauten Prachttempels der göttlichen Weisheit zu Konstantinopel. In diesen Beschreibungen spricht sich der grossrednerische Byzantiner über

1) Eine solche oratio veli findet sich z. B. in der Liturgie des h. Jakobus (abgedruckt in Binterim's „Kathol. Denkwürdigkeiten“ (Bd. IV, S. 148 bis 212; das betreffende Gebet ebendaselbst Seite 176 ff.) und in der des h. Gregorius. Auch unser noch heute gebräuchliches Staffelgebet, welches beginnt: Aufer a nobis etc. ist, wie oben bemerkt, als eine solche oratio veli der ältesten lateinischen Liturgie zu betrachten.

den Reichthum jener in Gold und Seide gestickten Vierbehänge ziemlich ausführlich aus, welche das Ciborium der berühmtesten Kirche des Orients verhüllten. Ferner berichtet auch Anastasius Bibliothecarius von Kaiser Justinianus, dass derselbe unter der Regierung Papst Johann's II. (532—535) der Basilika von St. Peter zu Rom vier seidene mit Gold durchwirkte Vorhänge schenkte. Eben so werden als Geschenke des Papstes Sergius I. (687—701) zwei Paar Vierbehänge von weisser und rother Farbe namhaft gemacht; es heisst daselbst: Fecit in circuitu altaris basilicae supra scriptae tetravila octo, quatuor ex albis et quatuor ex coccino.

Die Angaben unseres Gewährsmannes über den Vierbehang der Propitiatorien mehren sich aber seit dem VIII. Jahrhunderte und namentlich am Schlusse desselben in den Tagen des grossen Papstes Leo III. (795—816), der, wie bereits bei anderer Gelegenheit bemerkt wurde, während seines langen Pontificates für die Ausstattung der römischen Kirchen fast mehr leistete, als seine sämmtlichen unmittelbaren Vorgänger. Da es aber für die engen Gränzen dieser Abhandlung nicht möglich ist, alle diese von Leo III. den verschiedenen Kirchen geschenkten kostbaren tetravela hier näher zu besprechen, wie sie in seiner Lebensbeschreibung so zahlreich erwähnt werden, so wollen wir uns darauf beschränken, nur die bemerkenswerthesten derselben hervorzuheben.

Der Basilika des h. Apostels Petrus schenkte der gedachte Papst vier kostbar gearbeitete vela zur Verhüllung des Ciborienaltares, welche aus einem röthlichen, echtgefärbten Purpurstoffe bestanden und mit kleineren runden Verzierungen aus Goldgewebe besetzt waren. Diese Kreise, die unser Autor hier orbiculi, sonst auch häufig scutellae nennt, zeigten verschiedene bildliche Darstellungen in Stickerei oder Weberei und waren mit kleinen Sternchen, ebenfalls aus Goldstoff umgeben. In der Mitte der Behänge waren grosse Kreuze aus demselben Goldgewebe angebracht, welche mit reichen Perlstickereien übersäet waren; jedoch konnten diese Kreuze von den Behängen losgetrennt werden und dienten nur an Festtagen zur Erhöhung des Schmuckes. — Derselbe h. Papst liess für den gedachten Ciborienaltar auch noch andere kostbare Behänge anfertigen, die von unserem Gewährsmanne wahrscheinlich desswegen paschatiles genannt werden, weil sie wegen ihrer weissen Farbe und Kostbarkeit wohl hauptsächlich beim Osterfeste in Gebrauch genommen wurden. Die Ausstattung war fast dieselbe, wie bei den eben erwähnten, jedoch befanden sich hier ausser den rechteckigen und runden Ornamenten von Goldstoff auch noch eingewebte oder eingestickte Rosen; auch hatten sie eine Einfassungsborte aus demselben Goldgewebe. — Endlich wurden derselben Kirche von Leo III. noch andere minder kostbare tetravela geschenkt, welche mit Tigern in Goldweberei durchwirkt waren und deren Rand mit dunkel-violettem Purpurstoffe abgefasst war. In solchen grösseren naturhistorischen Musterungen ist wahrscheinlich der Anfang zu jener Ornamentationsweise zu suchen, wie sie in den Teppichwerken des X. und XI. Jahrhunderts stets wiederkehrt und welche aus grossen Kreisen oder regulären Polygonen besteht, in deren Mitte sich griechische Kreuze oder stilisirte Thiere befinden und die unter sich entweder unmittelbar oder durch kleinere Kreise in Verbindung stehen.[1])

Aus diesen Angaben des Anastasius, die sich, wie bemerkt, noch ganz bedeutend vermehren liessen, kann man zur Genüge entnehmen, in welchem Reichthume des Materials und mit welcher Fülle von goldgewirkten figuralen Darstellungen diese vier Behänge des freistehenden Ciborienaltares vom VII. bis zum IX. Jahrhunderte ausgestattet zu werden pflegten.

Das Oeffnen und Zurückschlagen der Behänge an der vorderen und hinteren Seite des Altares, wo sie, wie oben bemerkt, aus zwei Theilen bestanden, konnte auf dreifache Art bewerkstelligt werden: entweder befanden sich an den Säulen verzierte metallene Haken, welche die Hälften der Vorhänge zusammenfassten und festhielten[2]); oder dieselben wurden in einfacher Weise um die Säulen herumgeschlungen[3]); oder endlich wurden die Hälften der einzelnen vela selbst, besonders wenn sie minder kostbar in Material und Verzierung waren, in einen leichten Knoten gebunden, wodurch sie also nach unten zusammengehalten und so eine Oeffnung hergestellt wurde. Diese letztere Oeffnungsweise ersieht man häufig auf den Frontispicien der reich ausgestatteten Evangelien-Codices vor dem X. Jahrhunderte, welche nämlich in der Regel vor jedem Evangelium den betreffenden Evangelisten unter einem Baldachin darstellen, welcher letztere in ähnlicher Weise wie die Ciborienaltäre mit Vorhängen bekleidet ist[4]).

---

1) S. die Abbildung eines solchen mit Löwen gemusterten Stoffes in Bd. I, „der kirchlichen Gewänder" cap. I, Taf. IV, so wie eines anderen „cum crucibus et periclysi de chrysoclavo" ebendaselbst Taf. IX, cap. II.

2) Vergl. zu dieser Befestigungsweise eine Abbildung in dem Dictionnaire raisonné du mobilier français par Viollet-le-Duc pag. 271, fig. 1.

3) Diese Oeffnungsweise ersieht man an dem oberen Theile jenes seltenen elfenbeinernen Sprenggefässes aus den Tagen Otto's III., welches sich im Münster zu Aachen vorfindet; (vgl. unser Werk: „Die Pfalzcapelle Karl's des Grossen und ihre Kunstschätze," Bd. I, S. 63, Fig. XXIX).

4) Auch Mattieu veranschaulicht in seinem in Weise der alten Miniatur-Malereien reich ausgestatteten „Livre de prières, illustré à l'aide des ornements des manuscrits du moyen-âge", und zwar

Wir haben bisher an der Hand des Liber pontificalis von Anastasius Bibliothecarius auf die Form und Ausstattung der Ciborienaltäre mit ihren Vierbehängen hingewiesen, wie sie namentlich in italienischen Diöcesen allgemein in Gebrauch waren. Der englische Archäologe und Liturgiker Canonicus Dr. Rock hat indessen in seinem trefflichen, oft citirten Werke auch auf das Vorkommen und die Beschaffenheit der Ciborienaltäre aus der angelsächsischen Zeit aufmerksam gemacht. Derselbe gibt an betreffender Stelle auch einige Abbildungen solcher angelsächsischen Ciborienaltäre, welche die vier Säulen, die gewölbte Bedachung und die vier Behänge derselben deutlich erkennen lassen. Auch veröffentlichte unser Autor eine bemerkenswerthe Segnungsformel aus der alten angelsächsichen Liturgie für die kirchliche Weihe solcher Ciborienaltäre mit ihren zugehörigen Theilen, unter denen auch die hangenden, also die tetravela, erwähnt werden. Dieses Gebet lautet:

Prefacio ciborii id est umbraculi Altaris. Omnipotens sempiterne Deus quaesumus ineffabilem clementiam tuam, ut hoc tegumen venerandi altaris tui in quo unigenitus filius tuus Dominus noster IHS XPS qui est propitiatio pro peccatis nostris, fidelium manibus jugiter immolatur, et sub quo sanctorum tuorum corpora reconduntur, quae veraciter fuerunt arca testamenti — cum omnibus ornamentis ad ipsum umbraculum pertinentibus, vel ab illo dependentibus aut eidem subpositis, tua celesti benedictione perfundere digneris.

Wohl finden sich heute in manchen Kirchen noch Ciborienaltäre mit ihren vier Säulen und ihrer primitiven Wölbung vor, die vor dem X. Jahrhunderte entstanden sind; aus naheliegenden Gründen haben sich indessen weder an älteren Ciborien selbst, noch überhaupt sonstwo auch die ursprünglichen Vierbehänge erhalten. Um jedoch den Lesern ein Bild vorzuführen, in welcher Weise die alten Ciborien eingerichtet und wie an denselben die tetravela befestigt waren, werden wir anderweitig eine möglichst getreue Abbildung jenes altehrwürdigen Ciboriums wiedergeben, welches in der berühmten Basilika des h. Ambrosius zu Mailand an ursprünglicher Stelle bis zur Stunde noch besteht [1]). Die Vorhänge sind aus den früher angegebenen Gründen zu beiden Seiten des Altares einfach geschlossen, während der vordere und hintere Behang in Weise von Gardinen getheilt und geöffnet sind.

Es möchte schwer halten, mit Bestimmtheit festzustellen, wann diese Vorhänge sammt den von vier Säulen getragenen Baldachinen in der lateinischen Kirche in Wegfall kamen. Thiers ist der Ansicht, dass dieselben bereits seit dem XIII. Jahrhunderte nicht mehr angewendet wurden, was allerdings an manchen Orten der Fall gewesen sein mag. Es liegt indessen klar zu Tage, dass dieselben nicht in allen Ländern des christlichen Abendlandes und selbst nicht einmal in allen Diöcesen desselben Landes zu gleicher Zeit beseitigt wurden, sondern der Gebrauch derselben in dem einen Lande noch fortbestand, während man ihn in einem anderen schon aufgegeben hatte [1]). Jedoch scheint sich überall wenigstens eine theilweise Aenderung der altkirchlichen Einrichtung und Verhüllung der Altäre in jener Bahn Zeit gebrochen zu haben, als von Lüttich aus die Einführung des festum corporis Christi in vielen Bisthümern Eingang fand. Wenn nämlich auch in manchen Kirchen der alte Ciborienaltar mit seiner Ueberwölbung beibehalten wurde, so liess man doch von den vier Behängen den vorderen und meistens auch den auf der Rückseite wegfallen, so dass jetzt die Freisicht auf den Altar zu jeder Zeit ermöglicht wurde. Sobald aber einmal diese neue Einrichtung durchgeführt war, hatte der aus dem christlichen Alterthume ererbte Ciborienaltar mit seinen tetravela einen grossen Theil seiner ursprünglichen Bedeutung verloren und wurde bald darauf auch das weitere Bestehen des gewölbten Unterbaues in Frage gestellt. Indessen waren die Gründe, welche eine Beseitigung der Ciborienaltäre in vielen Kirchen wünschenswerth machten und die wir in der folgenden Abhandlung näher angeben werden, hauptsächlich solche, welche bloss die obere feststehende Ueberwölbung als unbequem und hinderlich erscheinen liessen; desswegen hielt man auch bei der veränderten Altarconstruction im XII. und XIII. Jahrhunderte von dem alten ciborium in den meisten Fällen die vier Säulen und die drei zwischen denselben an eisernen Ruthen schiebbar befestigten Vorhänge bei. Nachdem nun einmal der obere überwölbende Baldachin fortgefallen

---

auf dem Titelbilde vor den Prières pendant la sainte Messe, einen solchen Baldachin mit in Knoten zusammengeschürzten Vorhängen, unter welchem der Papst Gregorius der Grosse sitzend dargestellt ist.

1) Wir entnehmen diese Abbildung dem selten gewordenen Werke: „Monumenti sacri e profani dell' imperiale e reale Basilica di sant' Ambrogio in Milano rappresentati e descritti dal Dottore Giulio Ferrario, Milano MDCCCXXIV." Ob die hier dargestellten Sockel der Säulen die primitiven sind, wagen wir nicht zu entscheiden. Die vier Behänge haben wir uns hinzuzufügen erlaubt und dieselben nach Analogie anderer gleichzeitiger Stoffe ornamentirt.

1) Wie ungern man sich übrigens von der alten Form des Ciborienaltares selbst noch in den Tagen der Renaissance trennte, das beweisen jene kolossalen Altaraufsätze, bei welchen man den ehemaligen baldachinartigen Aufbau, das Ciborium, nicht als architektonische Ueberwölbung über der mensa des Altares anbrachte, sondern denselben auf die Altarmensa zu stellen beliebte.

war, so konnte auch die Anzahl der Säulen auf sechs vermehrt und diese letzteren weiter aus einander gerückt werden, so dass durch diese Einfriedigung mit grossen, zwischen den Säulen aufgespannten Behängen gleichsam ein kleines Chörchen im Chore sich bildete, welches an seiner vorderen, dem Volke zugewandten Seite geöffnet war. Zwar wurde häufig noch das regelmässige Viereck beibehalten, wenn auch die Anzahl der Säulen auf sechs sich mehrte, drei zu jeder Seite; später jedoch bildete man oft einen Theil eines regulären Polygons, und zwar concentrisch mit demjenigen, aus welchem die Choranlage geschlossen war, so dass also um den Altar ein ähnlicher Umgang entstand, wie er im XIII. und XIV. Jahrhunderte in grossen Kathedralen, z. B. im kölner Dom, durch Brüstungswände architektonisch hergestellt wurde. Die Säulen selbst waren auf ihren Capitälen in der Regel mit Standbildern von Engeln aus Kupfer- oder Bronceguss verziert, welche die Leidenswerkzeuge (instrumenta dominicae passionis) oder die h. Geräthe des Messopfers (instrumenta ss. sacrificii) oder auch Leuchter mit Wachslichtern trugen.

Aachen. Dr. Fr. Bock.

Kirchliches Kunststreben in Salzburg.

Ein verheerender Brand zerstörte im vorigen Jahre den ansehnlichen Ort Bruk an der Salza im Pinzgau, wobei die alte Pfarrkirche keineswegs verschont blieb und nun mit grosser Anstrengung vereinter Kräfte aus der Asche wieder erstehen soll. Obwohl manch wohlthätige Hand grossmüthige Spenden darbrachte, obwohl verwandte Stiftungen fördernde Mittel boten, so hat dennoch als hervorragender Förderer des nun eben in Angriff genommenen Neubaues der k. k. akademische Professor, Ober-Baurath und Dombaumeister zu Wien, Herr Friedrich Schmidt, durch Gratis-Lieferung architektonischer Pläne zur Neugestaltung dieser Kirche thatkräftigen Ausschlag gegeben.

In nächster Nähe dieses Ortes, durch die Salza getrennt, erhebt sich auf freundlichem Hügel, drei Thäler beherrschend, das nach Zeichnung des eben genannten Architekten und Vertreters des streng altdeutschen Stiles das fürstlich lichtensteinische Schloss Fischhorn. Der Architekt, der mit Hülfe seines Schülers Joseph Wessiken so viel Liebe und Sorgfalt auf diesen romantischen Burgbau verwendete, war nun bestrebt, in dieser anmuthigen Gebirgsgegend auch zu kirchlichen Zwecken ein eben so charakteristisches Monument aufzustellen, und bot demnach seine künstlerischen und technischen Erfahrungen, mit den beschränkten Umständen der flüssigen Mittel bekannt, dem erzbischöflichen Consistorium zu Salzburg bereitwilligst an.

In solcher Beziehung hat demnach Dombaumeister Schmidt in seinen Plänen für diese Kirche mittlerer Grösse ein wahres Meisterwerk geliefert. Weit entfernt, dem sogenannten „Gothisiren" der modernen, nach Geschmeidigkeit trachtenden Richtung Rechnung zu tragen, ist seine Schöpfung ein Gebilde derber, echt altdeutscher Bauweise, leicht verständlich für Jedermann, einfach und streng auf die bedungene Dimension berechnet, andererseits den erschwingbaren Geldmitteln angepasst, und doch behauptet sich Alles so mächtig und selbständig. Wird dieser neue Kirchenbau über die neu erstandenen Bauernhöfe sich erhoben haben, werden Hunderte an der Strasse vorüberziehen und vermeintlich von dem echt altdeutschen Baue des XV. Jahrhunderts sich angezogen fühlen.

Die Kirche wird neben ihr kühn überwölbtes Hauptschiff zwei niedere Seitenschiffe mit Seitenaltären bekommen. Aus granitenen Quadern werden die Pfeilerbündel gefügt, und eher breite als hohe Fenster erleuchten das Innere. Stirn- und Längenseiten, Apsiden und der zart ins Achteck sich auflösende Glockenthurm stimmen gussmässig zum Ganzen.

Der Dombaumeister wird auch ganz gewiss durch eine präcise, liebvolle Durchführung seiner so entschiedenen Angaben erfreut werden, denn von Seiten des oberhirtlichen Bauherrn, des Herrn Erzbischofs Maximilian von Tarnoczy, so wie von Seiten des fürsterzbischöflichen Consistorial-Baucomité's, als von Seiten des bauleitenden Diöcesan-Bau-Inspectors Herrn Georg Raml kann nur die entsprechendste Umsicht und Sorgfalt zu gewarten stehen.

Bei Erwähnung dieses Neubaues kann man nicht umhin eines anderwärtigen bedauerlichen Missgriffes zu erwähnen, welcher in wahrhaft überraschender Weise in dem so vielbesuchten Wildbad Gastein bei dem Baue einer neuen Pfarrkirche vor sich geht. Auch zu dieser Kirche lieferte Dombaumeister Schmidt den Bauplan; allein weil er nicht im ersten Augenblicke dem örtlichen Raume zu passen schien, wurde er ohne Weiteres von der Gemeinde verworfen, anstatt dieses aber der Plan eines sonst achtbaren Baumeisters vorgeschoben, der aber alle Eigenschaften besitzen mag, nur nicht den einer echt kirchlichen Gothik.

Schreiber dieser Zeilen weiss allzu gut, dass dieser wohlgemeinte Ausspruch die Betreffenden unangenehm berührt, um so mehr, da leider von anderer Seite animose Polemik schon vor einiger Zeit in etwas ungereimtem Tone zwecklos angestimmt wurde; allein ohne eben ge-

ringschätzend gegen die Leistung des Baumeisters aufzutreten, ist der Irrthum höchlichst zu bedauern, der das unparteiische Urtheil nicht zulässt, den strengen Ernst echter, constructiver, kirchlicher Gothik von gefallsüchtiger, moderner Gothisirung zu unterscheiden. Also die Wahl der Bauherren ist hier als eine Sünde gegen die Gediegenheit des echt gothischen Stiles zu beklagen! Die Ausreden, welche auf beengten Raum des Bauplatzes hindeuten, sind nicht stichhaltig. Werden doch ganz gewiss die jährlich hier zunehmenden Protestanten für ihr in Wildbad angestrebtes Gotteshaus einen gewählteren Ort finden, als die hier ansässigen Katholiken!! Es gereicht daher der Einigkeit und dem Schönheitssinne der katholischen Bewohner von Bad Gastein dieser beklagenswerthe Missgriff, welchem allerdings noch vorzubeugen wäre, da nur erst die Grundfeste zur neuen Kirche gelegt ist, nicht im Geringsten zur Ehre.

Auch aus der Landeshauptstadt Salzburg wäre von zweien kirchlichen Bau-Aufgaben zu erwähnen, wovon eine im vorigen Jahre bereits glücklich ihre Vollendung erreichte, die andere aber noch im Projecte vorliegt. Beide sind aber in so weit verwandt, indem dieselben von einem und dem nämlichen Architekten abstammen.

Der obengenannte eifrige Schüler des wiener Dombaumeisters, Herr Joseph Wessiken, erbarmte sich als geborener Salzburger der durch Zopfstil entehrten und durchaus entkräftigten, dem Einsturz drohenden, mächtigen Thurmspitze der Franciscanerkirche Salzburgs. Meister Hans Stettheimer aus Burghausen, der Erbauer der berühmten Martinskirche zu Landshut, war schon 1422 an dem Hallenbaue dieser Kirche beschäftigt, erst im Jahre 1498 wurde diesem massiven Thurme eine entsprechende pyramidale Spitze aufgesetzt, welche aber 1668 abgetragen und unter wälschem Kuppelbaue erniedrigt wurde. Im Jahre 1866 fand sich aber dieses zopfige Octroi als ein flüchtiger, nur von aussen mit Steinquadern belasteter Ziegelbau von allen Seiten baufällig.

Es muss den Bewohnern Salzburgs zur Ehre nachgesagt werden, dass ihnen dieses mit dem altdeutschen Thurm-Rumpfe unvereinbare, zopfige Kuppelgebilde schon seit langer Zeit ein Dorn im Auge war und eben die drohende Baufälligkeit ihnen willkommen erschien, durch Erbauung einer stilgerechten Spitze den bedauerungswürdigen Missgriff endlich sühnen zu können.

Seit 1846, als der dortmalige Erzbischof Cardinal Fürst Schwarzenberg in solcher Beziehung Erhebungen machen liess, wurden mehrfache Versuche, im Geiste des alten Baues eine Spitze aufzusetzen, gemacht; allein wenn auch selbst die k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmäler mit fördernden Winken und Zeichnungen das Anstreben zuvorkommend unterstützte, so waren noch immer an Ort und Stelle des Bauobjectes über die Rumpfbeschaffenheit und über den Zustand der Localschäden an dem zopfigen Aufbaue allzu wenig technische Erhebungen gemacht, deren Mangel nun Architekt Wessiken, hier weilend, mit Entschiedenheit abzuhelfen suchte und auf diese Weise dem ursprünglichen Charakter des Baues recht umständlich auf die Spur kommen konnte.

Wessiken's Entwurf zum Ausbau des Thurmes differirte durchgehends gegenüber den Versuchen Anderer, welche mehr Gefälligkeit der Form als constructive Entwicklung aus den alten Motiven verfolgten. Wessiken studirte den Bau nach seinen derben Eigenthümlichkeiten der Späthgothik; so gelangte er zu höchst origineller Gestaltung der vier Eckthürmchen, welche er nur als Ausläufer von Erkern betrachtend aus dem Oktogon ins Viereck des Thurmrumpfes vortreten liess.

Nach wohlerwogener Prüfung ward nun dem Architekten Wessiken die Ausführung seines Projectes, womit er seiner Vaterstadt ein Geschenk machte, übertragen. Leider ohne alle Mittel musste zur Mitte des Jahres 1866 der Bau begonnen werden und schon am 21. Juli v. J. weihte der hochfürstliche Oberhirt in feierlichster Weise das aus Lilien-Ornamenten gebildete Kreuz der Thurmspitze, während gegen Ende October desselben Jahres der Thurm schon von allen Gerüsten befreit war.

Der um 48 Fuss erhöhte Thurm erreichte nun eine Höhe von 263 Fuss, und ist somit der höchste unter den Kirchthürmen Salzburgs.

Von der mit spitzbogigen Brustgeländern umgebenen Plattform aus liest man auf Marmortafeln die nach vier Seiten vertheilte Inschrift:

Auctore Maximiliano Gandolfo Archiepiscopo
in galeae formam depressa —
Auspice Maximiliano Josepho Archiepiscopo
aevi sui stylo reddita —
aere ad tantum opus necessario
lectorum civium cura collecto —
Turris suam denuo pyramidem
tegmine remoto in aëra emittit.

Die Baugeschichte dieser Kirche, bestehend aus dem gothischen Hallenbau des Meisters Stettheimer und aus drei Längenschiffen aus der Uebergangsperiode der Mitte des XIII. Jahrhunderts hat erst bei dem jüngsten Ausbaue des Thurmes interessante Beiträge durch Aufdeckung manch maassgebender Details erhalten, welche einer speciellen Abhandlung würdig wären, obschon Architekt

Mertens und Doctor Heider zur Werthschätzung dieses bedeutsamen Baues anerkennenswerthen Grundstein schon früher gelegt haben.

Den ehrwürdigen Vätern der Franciscaner, denen seit dem Jahre 1583 diese geräumige Kirche überlassen ist, wurde nie eine Fondirung zur Erhaltung ihrer Kirche angewiesen; sie war als alte Stadt-Pfarrkirche, später sogar, wegen unmittelbarer Berührung mit der Residenz des Landesherrn als Hofkirche betrachtet und erhielt in solchen Beziehungen ihre nöthigen Bezüge von Fall zu Fall. Nun aber hat der Stadt-Pfarr- und der Hofdienst aufgehört und die ehrwürdigen Väter sind geradezu auf die wohlthätigen Spenden der Bewohner Salzburgs angewiesen, diese Baulichkeit in würdigem Stande zu erhalten. Auf solche Weise sind die 16,984 Fl. zu decken, welche zum Ausbaue dieses Kirchthurmes, welcher nun zur Zierde der Kirche und Stadt erglänzt, benöthigt wurden. Wohl ist beinahe der fünfte Theil durch milde Gaben schon gedeckt. Das gelungene, den Meister lobende Werk ist als stete Mahnung anzusehen, die noch ausständige Summe als einen Ehrenpunct der Bewohner Salzburgs, eben so als ein Wahrzeichen echt deutscher Thatkraft gegenüber dem Zopfstile des wälschen Uebermuthes hinzunehmen. Grossen Dank schuldet demnach des Architekten Vaterstadt für die energische Leitung, welche er während 18 Monate der Bauzeit liebvoll dieser ehrenvollen Aufgabe zukommen liess.

Die zweite kirchliche Bau-Aufgabe betrifft die neue Pfarrkirche zum h. Andreas in dem eben in Vergrösserung begriffenen, rechtseitigen Stadttheile Salzburgs. Vor einigen Jahren musste die alte, allerdings kleine Andrä-Pfarrkirche der beengten Communication und unwürdigen Nachbarschaften halber abgerissen werden. Die Zunahme der Bevölkerung dieses Stadttheiles verlangt nun um so mehr eine geräumige, günstig gelegene Pfarrkirche. Vertrauensvoll gab der hochfürstliche Oberhirt, Maximilian, dem Architekten Herrn Wessiken (nun als Dombaumeister nach Mainz berufen) den Auftrag, Entwürfe zu dieser Pfarrkirche anzufertigen.

Einfach im streng gothischen Stile legte der Architekt unter Anderem ein Project vor, in welchem, an der Stirnseite die Thurmpyramide sich entwickelnd, an der Apsis ein luftiger, den Hochaltar umziehender Capellenkranz die drei Längenschiffe aufnimmt, welche eben so künstlerische als ökonomische Darstellung alsogleich als Plan zur künftigen Ausführung dieser, gegenüber der einstigen erzbischöflichen Sommerresidenz Mirabell zu erbauenden Pfarrkirche angenommen wurde. Wenn auch die pecuniären Mittel zu solcher Bauführung dermalen noch unbedeutend sind, so wird doch von verschiedenster Seite diesem Projecte eifrigst vorgearbeitet, so dass die Inangriffnahme dieses Baues immer näher gerückt wird und somit der gegenwärtig sich mit Bauten verschiedenster Art vergrössernde Stadttheil ein ehrwürdiges Monument kirchlicher Begeisterung und gediegener Kunstrichtung wird aufweisen können.

Die salzburgische, im Pongau gelegene Gebirgsstadt Radstadt wurde jüngster Zeit durch verheerenden Brand heimgesucht, wobei ihre alte Pfarrkirche eingeäschert wurde. Wohl äusserst karge Mittel konnten einem Architekten zur Wiederherstellung derselben zu Gebote gestellt werden; dessen ungeachtet hat Herr Wessiken, die romanischen Motive der Längenschiffe und des Glockenthurmes, sowie die der gothischen Apsis der kirchlichen Brandstätte benutzend, ein harmonisches Ganzes sowohl im Innern als von Aussen dieser Kirche in stattlicher Weise erzielt.

Die kirchliche Baugeschichte der Diöcese Salzburg hat, während Maximilian v. Tarnoczy auf dem erzbischöflichen Throne sitzt, allerdings namhafte Neubauten und zahlreiche, um sich greifende Restaurationen zu verzeichnen. Wohl gar Vieles war unter seinem fürstlichen Vorgänger projectirt, allein seit 1854 drängte die Nothwendigkeit zu ernsten Unternehmungen. Nur der bedeutenderen Bauführungen sei hier gedacht, wie des Neubaues der Pfarrkirche zu Leopoldskron-Moos nach Zeichnung des Architekten C. Götz in romanischem Stile, des Neubaues der durch Brand zerstörten Pfarrkirche St. Johann im Pongau nach Zeichnung des Architekten Schneider, ein grosser, dreischiffiger Hallenbau gothischen Stiles, die Hauscapelle der fürsterzbischöflichen Residenz, die Kirche des Mutterhauses der „grauen Schwestern" in Salzburg, und der Ausbau des Franciscaner-Kirchthurmes; ferner die Restaurationen der Metropolitankirche, der romanischen Krypta zu Seekirchen, der Pfarrkirchen zu Piesendorf, Saalfelden, Kuchl, Anthering, Henndorf, Wals, Werfen, der Bürger-Spitalkirche und der Priester-Seminarkirche zur h. Dreifaltigkeit in Salzburg werden als des oberhirtlichen Bauleiters nachahmungswürdige Beispiele stets anzurühmen sein. Künstler aus Wien, Innsbruck, München, Salzburg, worunter besonders Dobiaschofsky, Geld, Jäger besonders hervorleuchten, waren in dankbarer Weise dabei beschäftigt.

Unter vielseitigen Behelfen zur Kenntniss und Werthschätzung alterthümlicher, kirchlicher Monumente und Geräthe ist auch die nach und nach sich ergänzende Sammlung von 100 grossen Wandtafeln, auf welchen die hervorragendsten Wendepuncte der christlichen Kunstgeschichte aus dem Bereiche der Architektur, Sculptur und Malerei nach ihren verschiedenen Schulen und Richtungen

dargestellt und zu den kunstgeschichtlichen Vorträgen in den geistlichen Seminarien bestimmt sind, aufzuzählen.

Das in das monumentale Kunststreben des Mittelalters einschlagende Feld der classischen Heraldik salzburgischer Geschlechter wurde von Seiten der Gesellschaft der Salzburger Landeskunde in ihren auf vielseitige Fächer ausgedehnten „Mittheilungen vom Jahre 1867" in wahrlich liebevoller und eben so einsichtsvoller Art gepflegt. P. Herwegen reproducirte nach Karl v. Frey's charakteristisch gezeichneten Aufnahmen in 24 Blättern Salzburgs älteste Grabmonumente, wozu Dr. Prof. Walz mit tiefem Verständnisse und Begeisterung für die Geschichte des Mittelalters eine umfassende Schilderung beifügte, eine höchst erfreuliche Vereinsschrift, welche für Kunst- und Alterthumsforscher des In- und Auslandes von allseitigem Interesse sein wird. Diese originelle Reihe beginnt mit dem hierorts ältesten figuralischen Monumente einer Aebtissin vom Jahre 1235 und verfolgt einstweilen die Grabdenkmäler bis zu den reichen Wappengebilden von 1420. Zweifelsohne wird diese so interessante Schilderung von genannter Gesellschaft auch auf die Späthgothik und auf die Früh- und Hoch-Renaissance-Periode, aus welcher Zeit Salzburg und seine Umgeburg so sinnvolle Monumente in seinen Kirchen und Gottesäckern aufzuweisen hat, sich ausdehnen und auch ferner diese eben so sehr reiche als künstlerisch gediegene Ausstattung behaupten. Leider wagte sich diese für Salzburgs Vorzeit, eben für des Landes-Naturschätze so eifrige Gesellschaft noch nicht an archäologische Darstellung und Schilderung von Salzburgs so originellen Baulichkeiten verschiedener Perioden; auch dürfte es jetzt noch an der Zeit sein, nach glaubwürdigen Bildnissen der salzburgischen regierenden Erzbischöfe zu forschen und solche nach künstlerischem Vergleich mit plastischen Bildnissen auf Münzen zur Authentik zu erheben und solche bildliche Resultate dann mit kurzer Lebensbeschreibung nach und nach in den „Mittheilungen" der Gesellschaft zu veröffentlichen. Gar zu leicht entstehen in solchen Reihen unersetzliche Lücken.

Ein hohes Verdienst hat diese Landeskunde-Gesellschaft durch die oft wiederholten, öffentlichen Vorträge über Salzburgs älteste Geschichte, welche deren Verwaltungsraths-Mitglied, Dr. Franz Zillner, an Sonn- und Feiertagen im Rathhaussaale vor zahlreichem Publicum hielt. Nicht nur allein, dass den im hohen Grade gespannten Zuhörern die kostbaren, geschichtlichen Schätze, besonders des Archivs des uralten Benedictinerstiftes St. Peter vorgeführt wurden, so gelang es dem Scharfsinne des unermüdlichen Forschers, besonders in das Dunkel der Periode des ersten h. Bischofs Rupert durch Hülfe glaubbarster Quellen namhafter Historiker und mit Bezugnahme aller Belege der dortmaligen Culturgeschichte Licht verbreitend einzudringen und so der traditionellen Ueberlieferung thatkräftig zur Seite zu stehen. Der salzburger Landesvertretung ist es demnach hoch anzurechnen, die eben so strengen als geistreichen Forschungen dieses Gelehrten auf ihre Kosten in Druck legen zu lassen.

Georg Pezolt.

Zur Verständigung mit der wiener Allgemeinen Literatur-Zeitung.

Eine kurze in vorstehend bezeichneter Zeitschrift (Nr. 44) enthaltene Anzeige meiner Schrift: „Allerlei aus dem Kunstgebiete" beginnt mit den Worten: „Den eigentlichen Zweck dieser Schrift vermochten wir, trotz aufmerksamen Lesens nicht zu enträthseln." Obgleich ziemlich viele Beurtheilungen der Schrift, welche mir zu Gesicht und zu Gehör gekommen sind, von solcher Räthselhaftigkeit keine Meldung gethan haben, glaube ich doch dem Verständniss des Kritikers in der A. L.-Z. in etwa nachhelfen zu sollen, zumal es doch immer möglich ist, dass auch noch andere Besitzer des „Allerlei" sich mit ihm in gleicher Lage befinden. So sei denn bemerkt, dass der Zweck besagter Schrift im Allgemeinen dahin geht, das noch vielfach in tiefem Schlafe liegende Interesse für unsere christlich-nationale Kunst zu wecken und zu beleben, und weiter sodann insbesondere die „Träger der Wissenschaft und der Kritik", überdies aber auch einen sehr namhaften Theil des lesenden Publicums darauf aufmerksam zu machen, wie sie die Kunstübung viel zu sehr aus dem Auge gelassen haben und lassen, dass dieser mit aller Kunstschreiberei gar wenig genützt wird, wenn, nach wie vor, nicht auf das Können, sondern auf das Wissen das Hauptaugenmerk gerichtet wird, dass man den Hervorbringungen der Gegenwart, allem Thun und Lassen auf dem Kunstgebiete, wenige Ausnahmen abgerechnet, sofort den Mangel an jedwedem tieferen Verständnisse dessen, was vor Allem Noth thut, insbesondere des Stilverständnisses, abmerkt, und dass insbesondere wir Katholiken alle Veranlassung haben, in weit höherem Grade, als bisheran der Fall war, das Verhalten Derjenigen zu überwachen, welche als Hüter für unsere gottesdienstlichen Gebäude bestellt sind oder darauf bezügliche artistische Aufgaben zu lösen haben. Hoffentlich werden diese Andeutungen genügen, um dem Kritiker der A. L.-Z. das Verständniss hinsichtlich des eigentlichen Zweckes meiner Schrift zu ermöglichen. Diese Hoffnung ist eine um so zuversichtlichere, als selbst

Ausländern, welchen unsere deutsche Sprache eine fremde ist, ohne allen Commentar, das, was ich bezweckt habe, vollkommen klar geworden ist.

Unser Kritiker fährt fort: „Wir sehen aber nicht ein, warum ältere Recensionen einiger Schriften wieder abgedruckt wurden.“ Zunächst erlaube ich mir, hiergegen im Allgemeinen die Frage zu stellen, ob der Kritiker denn glaubt, dass alle Recensionen sofort von Allen gelesen werden, ob er beispielsweise der Ansicht ist, dass seine Recension des „Allerlei“, wie geistvoll dieselbe auch immer sein mag, zufolge der blossen Thatsache, dass sie einmal in der Allgemeinen Literatur-Zeitung zum Abdrucke gekommen ist, Niemandem, der sich für Kunst interessirt, unbekannt geblieben sein kann, und knüpfe daran die Bemerkung, dass es mir keineswegs bloss darum zu thun ist, mich einmal gedruckt gesehen zu haben, dass ich vielmehr wünsche, Dasjenige, was ich für wahr, nützlich oder gar nothwendig erachte, in möglichst weite Kreise zu bringen. Was nun aber den vorliegenden besonderen Fall anbelangt, so erscheint mir, an meinem Theile, die Ausstellung des wiener Recensenten nicht bloss „räthselhaft“, sondern geradezu unbegreiflich. Es ist nämlich nicht wahr, dass auch nur eine der in meinem „Allerlei“ enthaltenen Recensionen schon einmal früher gedruckt erschienen ist. Ich kann allenfalls begreifen, dass so ein Kritiker im Drange der Geschäfte, Angesichts eines Haufens von vielleicht dickleibigen Büchern, die seines souverainen Richterspruches harren, es mit dem Einzelnen nicht genau nimmt, ja über ganze Bogen hinwegliest; ein Versehen der in Rede stehenden Art aber dürfte wohl nur durch die Annahme erklärlich werden, dass der Betreffende mitunter an Doppelseherei leidet.

Eine dritte Ausstellung des Recensenten bezieht sich auf die im „Allerlei“ enthaltenen Aphorismen, in Betreff welcher er, nebenbei bemerkt, ebenwohl irrthümlich, annimmt, sie bereits sämmtlich im „Kölner Domblatte“ gelesen zu haben. Er vermisst eine „logische Anordnung derselben, nach der Gleichartigkeit der Materien“. Hierauf sei nur eben erwidert, dass zwischen einem Lehrbuche oder einer Abhandlung und Aphorismen ein Unterschied besteht, dass nämlich letztere, ihrem Wesen und dem Wortbegriffe nach, eben zerstreute, durch kein logisches Band zusammengehaltene Gedanken sind und sein sollen. Es sei mir gestattet, die im „Allerlei“ enthaltenen als gothische Pillen zu bezeichnen, die nur einzeln oder doch in kleineren Dosen zu nehmen sind, widrigenfalls sich leicht eine Unverdaulichkeit einstellen kann. Der Recensent in der wiener Allgemeinen Literatur-Zeitung scheint diese nothwendige Cautel vollkommen ausser Acht gelassen zu haben. Dr. A. Reichensperger.

Die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche zu Münster.

Von Dr. J. B. Nordhoff.

Nächst dem Dome erhebt sich in Münster kein Gotteshaus, das in der Kirchengeschichte eine so hohe Beachtung verdiente, als die Liebfrauenkirche. Kunstgeschichtlich wiederum erscheint sie als eine edle, imposante und grossartige Blüthe der gothischen Stilweise — als ob die Vorsehung es so gewollt hätte, dass die Stelle, an welche sich die Erinnerung vom Tode und Grabe des h. Ludger knüpft, auch am Ende mit einem Kirchenbau bezeichnet würde, wie er dieser Erinnerung würdig ist. Daher lohnt es sich der Mühe, die Liebfrauenkirche in ihrer kunstarchäologischen Bedeutung genauer zu betrachten.

I. Die früheren Gotteshäuser und die Pfarre.

Der h. Ludgerus, der Missionar des Münsterlandes, hatte neben dem Dome auf dem rechten Ufer der Aa, und der Tradition zufolge 805 auch auf dem linken Ufer, jenem gegenüber, ein kleines Gotteshaus den dort wohnenden Landleuten und Ansiedlern errichtet, so dass ihnen, auch wenn eine übermässige Anschwellung der Aa den Besuch der Domkirche nicht gestattete, der Genuss der kirchlichen Heilsmittel hier stets zugänglich war. War die erste Kirche Münsters, der Dom, auf den Namen des h. Paulus, des Weltmissionars, gegründet, so ziemte es sich, dass die Kirche jenseits des Wassers den Namen der h. Maria, unserer lieben Frau, erhielt; daher sie bis auf den heutigen Tag entweder Liebfrauenkirche oder hinsichlich ihrer Lage Ueberwasserkirche oder einfach Ueberwasser genannt wird. Als Mariencapelle begegnet uns das erste Gotteshaus hier 809; denn als in diesem Jahre am 26. März der h. Ludger zu Billerbeck verstorben war, wurde seine Leiche zuerst auf Verlangen des Volkes nach Münster gebracht, und hier in der Mariencapelle nahezu vier Wochen beigesetzt, dann auf kaiserlichen Befehl nach Werden gebracht, um dort in einer Nebenhalle der von ihm gestifteten Benedictinerstifts-Kirche seine Ruhestätte und seine Verehrung zu finden. (Vita Liudgeri in Mon. Germ. Histor. II. 414 . . . . in ea porticu, quae est ante basilicae januam infra quam sancti sacerdotis sepulcrum susceptum est . . . b. II. 416.) Gerade in der Umgegend der Mariencapelle erblühte im Laufe der Jahrhunderte eine zahlreiche Ansiedelung, der Kern der städtischen Bevölkerung Münsters. Das Anwachsen derselben bedingte die Erhebung der Capelle zu einer Pfarrkirche und die Sicherung der allmählich dicht nebeneinander emporwach-

senden Häuser mittels einer zeitgemässen Schutzwehr. Eine solche war dem Domstift auf dem rechten Ufer der Aa durch die allgemeine Bestimmung des Aachener Concils vom Jahre 816 geboten (Hartzheim, Collecta Concilia I, 501) und scheint einzelnen Stiftern späterhin vom König Otto I. ausdrücklich wieder vorgeschrieben zu sein. (Conf. Miracula sti Wigberti c. 5 in. Mon. Germ. H. VIII, 225.) Die auf dem linken Ufer anwachsende städtische Bevölkerung mochte nicht so feste Werke besitzen, wie das Stift, allein auf eine einfache Befestigung mit Graben und Wall wies sie sowohl das Sicherheitsbedürfniss hin, als auch die landesübliche Sitte der Hofesbefestigung. Waren doch die ersten städtischen Ansiedler bloss Landleute, welche ihre ländlichen Gebräuche, Beschäftigungen und Traditionen zum Ausgangspuncte ihres städtischen Culturlebens nahmen. Mit einer so einfachen Munition musste Ueberwasser noch fürlieb nehmen (Major von Schaumburg in der Zeitschrift für westfälische Geschichte und Alterthumskunde, B. 26), als das Domstift eine Befestigung mittels starker Mauern und tiefer Gräben erhielt, wie solche, wenn nicht schon früher, vom Bischofe Burchhard dem Rothen um 1109 angelegt wurde. (Münster. Geschichtsquellen von Fricker I. 20. Hechelmann in der Zeitschr. für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens, B. 26, 296.) So anziehend, so wichtig für das städtische Leben Münsters sollte die Mariencapelle des h. Ludger in Ueberwasser werden, expansiv, wie das städtische Leben, mussten die hiesigen Umwallungen immer weiter gezogen werden, rings um das Domstift herum; denn schon um das Jahr 1100 wurde neben Ueberwasser die Lambertikirche und Pfarre gegründet, (Erhard Regesta, Histor. Westph. I. 1431), und ungefähr hundert Jahre später hatte sich Haus an Haus gedrängt, und eine städtische Bevölkerung gebildet, für deren geistliche Bedürfnisse alle jetzt bestehenden Pfarreien gegründet werden mussten.

War Ludgers-Dom die Mutterkirche sämmtlicher Kirchen der Diöcese Münster, so ist Ludger's Mariencapelle gleichsam die Mutterkirche sämmtlicher Kirchen der Stadt Münster.

Ob Ludger's Mariencapelle bis zum Jahre 1040 bestanden hat, wo zuerst ein Neubau erwähnt wird, darüber geben die kärglichen Nachrichten jener Zeit nicht den mindesten Aufschluss. Es scheint nicht! Denn wenn sechszig Jahre später die Ansiedelungen von Ueberwassser aus sich schon so weit ausgedehnt hatten, dass eine neue Lambertipfarre gegründet werden musste, dann genügte den dichten Ansiedelungen in Ueberwasser wohl schon längst jene kleine für eine ländliche Bevölkerung berechnete Capelle Ludger's nicht mehr; und schon längst mochte die Vermehrung der Bevölkerung eine Vergrösserung oder einen Neubau der Kirche nothwendig gemacht haben. Ueber den Neubau des Jahres 1040 verbreiten indess die erhaltenen Nachrichten plötzlich ein helles, für den Geschichtsfreund in vielen Beziehungen höchst erfreuliches Licht. Hermann I. (1032—1042) ist der sorgsame Oberhirt, der auch der Ueberwasserkirche eine neue geschichtliche Bedeutung verlieh; denn wenn sie unseres Erachtens schon längst vor ihm als Pfarrkirche bestand, so hat er doch einen neuen Kirchenbau „von Grund auf begonnen“ und „durchgeführt“, und mit dieser Kirche zugleich ein Benedictinessenkloster verbunden, das auf die Gestaltung der späteren Bauten und kirchlichen Ausstattung einen entscheidenden Einfluss nimmt. Der Neubau muss ein prächtiges Werk seiner Art und seiner Zeit gewesen sein. Denn der Bischof lud zu seiner Einweihung den Kaiser Heinrich III. ein, und ausser dem Kaiser erschienen vier Erzbischöfe, acht Bischöfe, viele Geistliche, Fürsten und Edele aus dem Norden und Süden Deutschlands, um das Fest zu verherrlichen. Münster hatte einen solchen Tag noch nicht erlebt. Es muss insbesondere ein recht geräumiger Bau gewesen sein; denn er enthält eine verhältnissmässig grosse Anzahl von Altären. Am Morgen des 29. December 1040 sollte die feierliche Handlung vorgenommen werden. Da gingen zuerst die Bischöfe mit dem Kaiser in ihrer Mitte, dann die Geistlichkeit und das Volk unter Gesängen und Gebeten dreimal um das neue Gotteshaus. Bischof Hermann besprengte die Pfeiler und Mauern mit Weihwasser, und klopfte bei jedem Umgange mit seinem Stabe an die Thür. Vor dem dritten und letzten Klopfen öffnete sich dieselbe und der Bischof trat in das Innere mit den Worten:

„Friede sei diesem Hause und Allen, die darin wohnen. Friede den Ein- und Ausgehenden. Hallelujah!“

Während der Einweihung verharrten ein Theil der Geistlichen und das Volk in Gebeten und Gesängen vor der Thür, und traten erst hinein, als die hh. Gebeine für die einzelnen Altäre mit Lichtern und Rauchfässern in feierlichem Zuge eingeholt wurden.

Dann weihte den Hochaltar zu Ehren der Patronin Maria der Erzbischof Hermann von Köln; es administrirten der Erzbischof Alebrand von Bremen und der Bischof Bruno von Minden; den südlichen weihte der Erzbischof Bardo von Mainz auf den Namen des h. Johannes des Täufers, wobei ihm die Bischöfe Suitger von Hamburg und Detmar von Hildesheim assistirten, den nördlichen der Erzbischof Hunfried von Magdeburg mit Hülfe der Bischöfe Cazzo von Zeitz und Alverich von Osnabrück zu Ehren des h. Evangelisten Johannes. Einen Westaltar indess weihte der Stifter Bischof Hermann selbst, und zwar zu Ehren der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus;

die Bischöfe Hitbard von Lüttich und Rudolph von Schleswig assistirten. Der Schöpfer des Werkes, Bischof Hermann, überlebte diesen glorreichen, denkwürdigen Tag nicht lange; er starb am 21. Juli 1042 und fand in der neuen Kirche seine Grabesruhe. Der Kaiser aber vermachte dem neuen Kloster einen königlichen Hof und königliche Zehnten aus Friesland, um auch seinerseits das Fest kaiserlich zu verherrlichen. (Erbard Cod. diplom. Westphal. I. 134, 135, 136. Münsterische Geschichtsquellen I, 15. Anderes nach ungedruckten Handschriften.)

Wohl batten, das sieht man schon an den grossartigen Einweihungsfeierlichkeiten, bischöfliche Fürsorge und kaiserliche Freigebigkeit in diesem Neubaue von Ueberwasser das Beste ihrer Zeit geleistet; aber kaum batte er einunddreissig Jahre bestanden, als er 1081 von einem wüthenden Brande erfasst, in kurzer Zeit im Innern verzehrt (evacuari) und fast die ganze stattliche Structur der Gebäude in Nichts verwandelt wurde. (Erh. Cod. d. Westph. I, 134.) So traurig diese Worte klingen, sie bezeichnen aber in ihrer Schärfe deutlich genug, dass der Bau in seinen Wandungen aus Stein, im Innern namentlich in der Decke aus Holz hergestellt war.

Nun nimmt sich das Stift des Neubaues an. Die Aebtissin Ida baut mit dem grössten Eifer; als sie ihr Werk nahezu vollendet sieht, stirbt sie; die Nachfolgerin Christine tritt in ihre Fusstapfen und sucht „das ganze Mauerwerk zur Ehre Gottes, das ihre Vorfahren auf einem festen Grunde angelegt batten“, nicht bloss zu erhalten, sondern auch „weiter zu führen“. Auf ihre Bitte konnte dann der fromme Bischof Erpho am 11. Januar 1085 die Weihe des westlichen Bautheiles und des Westaltars auf den Namen der hh. Petrus und Paulus, und am 25. März die Weihe des Altars in der Jerusalemskirche zu Ehren des Erlösers, später an den drei Hauptaltären auf die Namen des Erlösers und der hh. Johannes des Täufers und des Evangelisten vornehmen. Am 24. Januar 1087 galt die Weihe einer südlichen Capelle zu Ehren des h. Paulus, und am 1. Februar des nächsten Jahres einer nördlichen Capelle zu Ehren der h. Dreifaltigkeit, am 16. August endlich dem Nonnenchor mit dem Marienaltar. Eine reiche Anzahl Reliquien wurde dabei in jedem Altar reponirt, und darunter viele, welche dem Leben des Herrn und der grössten Heiligen angehörten. (Erhard l. c. I, 135.) Erpho krönte 1092 sein Werk mit beträchlichen Schenkungen, als er eben von einer Pilgerfahrt zum Grabe des Herrn zurückgekehrt war. (Erh. Cod. d. Westph. I, 166.)

In Folge feindlicher Anfälle verfiel auch dieser Bau mehrere Male noch dem Feuer, zunächst im Jahre 1121, dann in empfindlicherem Maasse am 9. Mai 1197 — denn beide Male soll der Brand, mit wenigen Ausnahmen, sämmtliche Bauwerke der Stadt eingeäschert haben. (Annalista Saxo in Mon. G. H. VIII, 756. Münster. Geschichtsquellen I, 27.) Doch sprechen die Berichte nur von Restaurationen und daher dürfte jedesmal der alte Erpho'sche Bau beibehalten und nur in vervollkommneterer Weise hergestellt sein. Von der ersten Restauration nach dem Brande des Jahres 1121 ist dies ausgemacht. Vom Bischofe Egbert, dem Restaurator, erzählen nämlich die Chroniken wörtlich Folgendes (Münster. Geschichtsquellen I, 21): Hic monasterium transamnem (sic) per Thidericum episcopum combustum et ecclesiam majorem combustam restauravit et tectis plumbeis et fenestris vitreis per omnia primum reformavit.“ Archäologisch verdient also diese Restauration unser volles Interesse, in so fern hier zuerst Bleidach und Glasfenster in Anwendung kamen.

Von allen bisher erwähnten Bauten und Restaurationen erübrigt nichts mehr, als bloss die Jerusalemscapelle oder die Ludgericapelle, welche an die Nordmauer des Thurmes stösst. Es ist ein auf quadrater Grundlage erbauter, mit einem kreuzförmigen Grätengewölbe bedeckter, nach Westen hin durch eine rundbogige Thür geöffneter Bau, von regelmässigen Werkstücken. Ehedem muss sie höher, entweder zweistöckig oder gar mit einem Thurmaufsatze versehen gewesen sein, da diesem zu lieb in entsprechender Weite die anstossende Nordwand des Ueberwasserthumes plötzlich ihre sonstige äussere Zier vermissen lässt.

2. Die Baubeschreibung der jetzigen Kirche.

An die Stelle des alten Gotteshauses trat im Jahre 1340 ein Neubau: die gegenwärtige majestätische Ueberwasserkirche, die Blume der besten gothischen Stilweise, welche, allen Angriffen der Elemente und der Menschenhand Trotz bietend, allein bereits eben so lange dasteht, als ihre vier oder fünf Vorgängerinnen zusammen.

Sie ist ein Bau des Volkes, das seinen Reichthum am liebsten nach aussen in herrlichen Kirchenbauten schimmern liess, sie ist ferner das erste grosse gothische Bauwerk der Stadt, und für immer das edelste geblieben.

Ueber die Erbauer, die Bauzeit und Patronin, haben sich, Gott Dank, Nachrichten auf Stein und in Urkunden erhalten. Eine von den beiden Inschriften des Hauptportals sagt:

Innovat ecclesiam Plebs hanc venerando Mariam
Anno milleno ter C quater quoque deno
Processi festo, qui transierit, memor esto.

Die Kirche ist ein schlanker, eleganter Hallenbau von drei Schiffen, einem auf breiter Vorlage dreiseitig aus dem Achteck geschlossenem Chore, von einem hohen Satteldache bedeckt, und mit einem gewaltigen Westthurme abgeschlossen. (Grundriss und Aufriss jedoch sehr fehlerhaft und ungenau bei Schimmel, Westfalens Denkmäler deutscher Baukunst, 1823, Lief. 2 und 7, Grundriss bei Grueber, Sammlung II, 31.) Die Länge beträgt 129, mit dem Chore 160 Fuss, die Breite des Mittelschiffes 34 Fuss 2 Zoll, für jedes Seitenschiff 18 Fuss 11 Zoll, im Gesammten also 72 Fuss; die der Choranlage 31 Fuss; Die Maasse sind also so vertheilt, dass die Gewölbefelder der Nebenschiffe nahezu noch Quadrate, die doppelt so breiten des Hauptschiffes dagegen zu zweien ein Quadrat bilden — Verhältnisse, in welchen die Raumdispositionen der romanischen Basiliken noch deutlich nachklingen. Fünf freistehende Säulenpaare mit je vier Diensten und ihnen entsprechend an den Wänden Rundsäulchen stützen die einfachen Kreuzrippen der Gewölbe. Strenge constructive Regelmässigkeit im Anschlusse an die Tradition, überwiegt bedeutend das Ornamentale des Baues und verleiht ihm in so fern allerdings „den Hauch einer gewissen Herbigkeit". So sind die Kämpfergesimse der Pfeiler durch einfache Profile gleich den Capitälen der Dienste glockenförmig ohne alle Laubverzierung gebildet. Fenster und Deckgesimse, jetzt theilweise zerstört, umziehen den Bau, eine kräftige Profilirung zeigen die Laibungen der Fenster und mehrere verticale Bauglieder. In den zierenden Elementen klingen übrigens stellenweise schon unreine, nicht ganz organische Laute mit, angeschlagen von der gezierten spätgothischen Bauweise.

Die Profile der Rippen und anderer Glieder scheinen aus den alten strengen Umrissen heraustreten zu wollen, die Maasswerke der Fenster lassen sich stellenweise auf fischblasige Formen ein. „Im Langhause gliedern sich die Fenster durch zwei Pfosten in drei aufsteigende Felder, die oben mit Spitzbogen schliessen, jedoch nicht in üblicher Weise mit gleich hohen Bogen, sondern so, dass die seitlichen höhere Scheitel haben als die mittleren. Ueber diese legt sich ein Kreissegmentbogen, welcher mit den beiden oberen, das Fenster abschliessenden Schenkeln ein sphärisches Dreieck bildet, das durch Drei- und Vierpässe ausgefüllt wird. Die Chorfenster aber lassen die drei gleich hohen Spitzbogen, in welche das Stabwerk ausläuft, durch einen grösseren Rundbogen umfassen, der zwei Dreipässe umspannt, während das noch über ihm frei bleibende Feld durch einen Vierpass und zwei Fischblasen belebt wird. (Lübke's Mittelalterliche Kunst in Westfalen, 1853, S. 249, 250, Taf. XXIV, 10 und 11), wie solche auch an einem Westfenster des Langhauses eingedrungen sind. Die Bekrönung bilden also durchgehends concentrisch gestellte Dreipässe, in deren Lücken sich Vierpässe füllend einlegen.

Erwiesen sich also die Fenster des Chores schon stilistisch als jüngere Gebilde, so belehren die Urkunden (des Studienfonds-Archivs, mitgetheilt vom Domwerkmeister A. Krabbe zu Münster eines Genaueren. Der 1340 begonnene Bau ist im Jahre 1345 bis zum Chore von Westen nach Osten vorangeschritten. Denn am 12. April des letztgenannten Jahres einen sich die Kirchenspiels-Provisoren Alef von der Wiek, Emelrich von Loen, Wilhelm Tor Stegge, Lambert Scouelure und Alard Marquardinck mit der zeitigen Aebtissin Jutta und dem Convente des Stiftes über den Weiterbau dahin, dass sie innerhalb eines Jahres das Chor der Kirche bauen und daran einen Gang zum Kirchhofe der Nonnen anbringen wollen, der so weit sei, dass dadurch eine Leiche getragen werden könne. Im Jahre 1363 lassen die Provisoren in der Kirche am Westende das Nonnenchor, jedenfalls aus Holz, errichten. Die Gemeinde nahm also, obschon sie den Bau leitete, auf das Kloster alle Rücksicht, weil dies sich jedenfalls durch reiche Beisteuer um den Kirchenbau verdient gemacht hatte. Um den anstossenden Südflügel des Klosters nicht zu schädigen, zog man insbesondere die Fenster der Nordwand kaum auf die halbe Höhe hinab. Aus jener Vereinbarung zwischen Provisoren und Kloster geht übrigens hervor, dass das Chor 1346 vollendet werden sollte. Ging dieselbe in Erfüllung, woran nichts hinderte, so ist die Kirche 1346 am 16. September eingeweiht, weil an diesem Tage das Fest der Kirchweihe begangen wurde. Der Bau des Langhauses und der unteren Thurmtheile hat demnach an die sechs Jahre gewährt. Bischof Ludwig von Hessen, der während einer langen Regierung den Anfang und Abschluss des Baues übersah, bestätigte die erste Stiftung in dem neuen Gotteshause, welche die Aebtissin von Zeinen und der Pfarrer Peperkorn gemacht hatten — nämlich den Altar des h. Jodocus am 15. Januar 1352.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 11. — Köln, 1. Juni 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die neuesten Fenster im Kölner Dome. — Die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche zu Münster. — Die historische Vergangenheit des St. Veits-Domes in Prag und Kranner's Entwürfe zum Ausbau desselben. — Besprechungen etc.: Köln. Ueber die Anlage kleiner Museen.

Die neuesten Fenster im Kölner Dom.

Während der Fortbau des Domes so gefördert wird, dass der nördliche Thurm bald die Höhe des alten, südlichen erreicht hat, schreitet auch die decorative Ausstattung des Innern durch Standbilder und gebrannte Fenster immer weiter fort, und sehen wir bald die untere Reihe der letzteren im ganzen Dome vollendet. Wenn es auch vielfach beklagt und getadelt wird, dass weder den Darstellungen ein einheitlicher Gedanke zu Grunde gelegt, noch die Ausführung in stilentsprechender Weise gehandhabt worden, bieten andererseits diese Neuschöpfungen Gelegenheit zu interessanten Vergleichen dar. Für jetzt wollen wir dieselben nur an die jüngsten Werke der Glasmalerei im südlichen Kreuzschiffe anschliessen, uns für später eine Rundschau über die sämmtlichen alten und neuen Fenster vorbehaltend.

Dem Görresfenster gegenüber, in der Ecke der östlichen Wand, haben die Geschwister Göbels und Dünn das zweitheilige Halbfenster gestiftet und in dem Atelier des Herrn Fr. Baudri ausführen lassen. Das Hauptbild stellt den Erzdiakon Laurentius in dem Augenblicke dar, wo er dem Papste Sixtus II., der zum Tode geführt wird, begegnet und die Worte spricht: „Vater, wo gehst Du hin ohne Deinen Sohn? etc." und der h. Papst ihm tröstend antwortet: „Ich verlasse dich nicht mein Sohn; dir steht ein härterer Kampf bevor und ein schönerer Triumph wartet auf Dich. Höre auf zu weinen; nach drei Tagen wirst Du mir folgen." —

Unterhalb dieses Bildes stehen unter reichen Baldachinen zwei Patrone der Geschenkgeber, der h. Hilarius und der h. Lambertus. Alle Figuren sind in Lebensgrösse, von architektonischem Ornament umgeben, in ähnlicher Anordnung wie das Görresfenster und die ersten von König Ludwig von Baiern gestifteten.

Neben diesem Halbfenster, zunächst dem Südportale, wurde aus der Münchener, vormals königl. Glasmanufactur, ein ganzes (viertheiliges) Fenster eingesetzt, welches von Mitgliedern der Direction der Köln-Mindener Eisenbahn gestiftet worden. In seinem Hauptbilde enthält dasselbe die Bekehrung des h. Paulus, wie ihm auf dem Wege nach Damaskus der Heiland in den Wolken erscheint und die Worte zuruft: „Saulus, Saulus, warum verfolgst Du mich?" — Im untern Theile stehen der h. Athanasius, Basilius d. Gr., Gregor von Nazianz und Chrysostomus, und über dem Hauptbilde, architektonisch umschlossen, findet sich in kleiner Darstellung Paulus von den Hohenpriestern in Jerusalem die Vollmachten an die Synagogen zur Verhaftung von christlichen Männern und Frauen entgegennehmend.

Betrachten wir dieses figurenreiche Fenster näher und vergleichen wir dasselbe mit den anderen, von König Ludwig gestifteten Fenstern, so gewahren wir in jeder Beziehung einen grossen Unterschied zwischen denselben, und zwar einen solchen, der keineswegs dem neueren Fenster günstig ist. Was zunächst die Composition des Bildes betrifft, so entbehrt dieselbe jener ruhigen und idealen Auffassung, welche die ersteren Fenster in so hohem Grade auszeichnet, während wir hier einer ganz naturalistisch aufgefassten unruhigen und im modernen Genre durchgeführten Scene begegnen; und ebenso stehen die Gewandungen in stilistischer Beziehung weit unter jenen. Gerade diese Vorzüge der König-Ludwig-Fenster und die hohe Meisterschaft, welche sie in jeder Beziehung zu dem

Vollendetsten machen, was unsere Zeit in der Glasmalerei geliefert, söhnen uns am ehesten damit aus, dass sie ihre eigentliche Bestimmung im Dome nicht erfüllen und sich gleichsam als Prachtwerke darstellen, denen der Dom nur als Rahmen dient.

Die farben- und formenreiche ornamentale Ausstattung, deren goldene und silberne Architektur dem Ganzen einen unübertrefflichen Glanz verleiht, findet in dem neueren Fenster sich nicht wieder; in einer stumpfen grauen oder gelben Farbe, denen jede Glut und Wärme des gebrannten Glases genommen wurde, zieht sich die Architektur durch das Fenster hin und verstärkt noch mehr den kalten Ton, der sich im Ganzen vorherrschend geltend macht. Wohl scheint dieses so berechnet zu sein, um den Effect der bildlichen Darstellungen nicht zu beeinträchtigen; allein, abgesehen davon, dass dieses in den ersten Münchener Fenstern nicht der Fall ist, geht dem neueren Fenster dadurch jene Frische verloren, welche eine ausschliessliche Eigenthümlichkeit der Glasmalerei bildet.

Was die technische Ausführung betrifft, so erreicht dieselbe zwar nicht die Höhe der früheren, allein sie entspricht der Tradition der Münchener Schule und zeichnet sich in der sorgfältigen Durchführung einzelner Theile, namentlich der Köpfe aus.

Wenn wir diesemnach auch nicht verkennen wollen, dass dieses neuere Münchener Fenster in seiner Ausführung sich weit über die meisten modernen Glasmalereien erhebt, so constatirt es doch im Vergleich zu den ihm vorhergegangenen einen Rückschritt, während das in der Zeit seiner Entstehung und im Raume ihm näher stehende Görres-Fenster noch einen Fortschritt der Münchener Anstalt bekundete.

Das aus dem Atelier des Herrn Fr. Baudri hervorgegangene Fenster bietet in ähnlicher Weise Gelegenheit zu Vergleichen mit anderen vor etwa 20 Jahren in verschiedenen Kölner Glasmalerei-Anstalten gemalten und gebrannten Fenstern. Gleich neben diesem neuen Fenster enthält das Marienchor mehrere mit Darstellungen aus dem Leben Mariae, welche theils im Atelier des Herrn P. Grass, theils des Herrn F. Baudri angefertigt wurden. Sowohl in der Technik wie in der formellen Behandlung der Figuren und des Ornamentes verrathen dieselben jene Unsicherheit und Schwäche, die alle Anfänge kennzeichnen. Durch ein ängstliches Anlehnen an mittelalterliche Formen, ohne ein strenges Copiren derselben, wie es in manchen belgischen und französischen Glasmalereien angestrebt wird, so wie durch ihre Unentschiedenheit in der Farbenwirkung, lassen sie Jeden unbefriedigt, ob er der streng mittelalterlichen oder der modernen Richtung den Vorzug gibt.

Diesen gegenüber bekundet das neue Fenster einen bedeutenden Fortschritt, oder vielmehr ein gänzliches Verlassen des Standpunctes, den die Glasmalerei der Kölner damals eingenommen. Zwar soll dem Künstler die Aufgabe gestellt worden sein, das neue Fenster den Münchenern, unter denen es aufgestellt worden, möglichst anzupassen, wodurch natürlich jede Aehnlichkeit mit den Fenstern des Marienchors wegfiel; allein ohne gerade die Münchener Schule nachzuahmen, steht es ihnen schon in seiner architektonischen Eintheilung doch bedeutend näher als jenen früheren Kölner Fenstern. Diese Totalwirkung ist eine durchaus günstige; die Farben sind kräftig und harmonisch und zeigen in ihrer Auswahl und Zusammenstellung, dass weniger ein in seinem Haupttheile concentrirtes Bild, als eine in allen Theilen brillante Wirkung angestrebt und erreicht wurde. Hierin finden wir eine wesentliche Verschiedenheit dem neuen Münchener Fenster gegenüber, die sich auch durch eine minder sorgfältige Behandlung einzelner Theile geltend macht. So steht die Fleischfarbe einzelner Köpfe der durchgängig im Münchener Fenster angewandten nach, und finden sich decorative Theile, welche zu stark, andre welche zu schwach, hervortreten; erwähnt sei hier nur der Baldachin, der nicht entschieden genug von dem Teppichgrunde sich ablöst. Diese Mängel mögen zwar mitwirken, um dem Ganzen einen mehr teppichartigen Charakter zu verleihen, den es auch in höherem Grade besitzt, als überhaupt alle modernen Fenster; allein es muss dieses Teppichartige in anderer Weise erreicht werden. Vor Allem darf weder durch Perspective noch durch Schatten und Licht das Bild in seinen Figuren und in seiner Architektur zu sehr aus der Fläche heraustreten und müssen es hauptsächlich die einfachen Conturen sein, welche die verschiedenen Farben trennen und die Formen begränzen. In dieser Beziehung hat das Fenster von F. Baudri, obgleich den modernen angepasst, doch weit mehr Maass gehalten als das neueste aus München, welches die gute Richtung ganz verlassen, die das Görres-Fenster vor Allen auszeichnet.

Die Glasmalerei hat nicht die Aufgabe, die Fensterräume durch bildliche Darstellungen so zu beleben, wie der Künstler auf der Wand oder auf der Staffelei seine Bilder malt. Neben dem Zwecke, durch den Gegenstand und die Art der Darstellung auf den Geist und das Gemüth des Beschauers zu wirken und dem Hause Gottes eine passende Zierde zu verleihen, sollen die gemalten Fenster, namentlich in gothischen Kirchen, in denen sie in der Regel die Räume zwischen den Pfeilern ganz einnehmen, diese wie einen Teppich abschliessen und das durch klares weisses Glas zu massenhaft einfallende Licht brechen und mittels Formen und Farben beleben.

Das ist die Aufgabe der Glasmalerei, wie sie in den besten Zeiten des Mittelalters, bisher von allen neueren Glasmalern unerreicht, gelöst worden ist. Von dieser Aufgabe entfernt sich am meisten die Richtung, welche die naturalistische genannt werden darf, weil sie diese von der Staffeleimalerei aufs Glas überträgt. Sie kann wundervolle Effecte schaffen und vielen Beifall finden, allein sie passt nicht in die Kirche, weil sie nicht dieser dient, sich nicht der Idee des Gotteshauses einfügt, sondern sich selbst genügt und wie die moderne Kunst überhaupt, ihrer selbst wegen da ist.

Allein wenn wir aus dem eben angeführten Grunde die Meisterwerke mittelalterlicher Glasmalerei über alle neuen Schöpfungen unserer Zeit stellen, so finden wir doch nicht in der sclavischen Nachahmung des Alten das höchste Ziel des Strebens für unsere Künstler. Wir verwerfen es sogar als eine jeden gesunden Fortschritt tödtende Verirrung, wenn die alten Fenster in neuen der Art nachgebildet werden, dass man den Gestalten nicht jene edle Form gibt, wie sie nur immer ein Meister der Kunst für seine Idee erfinden kann und dass man im Gegentheil das Wesen mittelalterlicher Kunstschöpfungen in den Abweichungen von den natürlichen Verhältnissen und Stellungen sucht. Dieser wird dann mittelalterlicher Stil genannt, während es nur Caricatur desselben ist, die am meisten dazu beigetragen, dass die wahre mittelalterliche Kunst noch nicht allgemeine Anerkennung gefunden.

Es ist ferner eine Verirrung, wenn den Glasfenstern das Aussehen alter Malereien dadurch gegeben wird, dass die Dunkelheit, welche einzelne Theile durch Oxydiren oder Schmutz erhalten haben, künstlich aufgetragen und eingebrannt wird. Die alten Glasgemälde haben eben dadurch einen eigenen Reiz und ihre Darstellungen etwas Mysteriöses, das durch eine strenge Stilisirung noch gehoben wird. Neben dunkeln, mitunter ganz schwarzen, undurchsichtigen Partieen erscheinen andere, mehr hell gebliebene, um so brillanter, und ihre unregelmässige Vertheilung durch das ganze Fenster verleiht diesem Leben und Bewegung. Allein diese Wirkung der Fenster hat nur die Zeit, ein Alter das nach Jahrhunderten zählt, hervorgebracht, während die Gemälde ursprünglich so brillant und hell waren, wie die Gläser es mit sich brachten. Hätte man damals sie so dunkel gebrannt, so würde heute das Ganze schwarz und undurchsichtig erscheinen, wie dieses sicher in wenigen Jahren mit den neuen dunkel und schmutzig gebrannten der Fall sein wird.

In dieser Beziehung geben die neuen über dem Triforium eingesetzten Fenster aus München so weit als möglich, um sie den alten ähnlich zu machen, so dass aus derselben Anstalt die extremsten Richtungen im Dome vertreten sind. Das Echte und Wahre liegt aber in der Mitte, und so dürfen wir hoffen, dass aus diesen Schwankungen bei redlichem Streben endlich die goldene Mittelstrasse gefunden wird.

Anmerk. d. Red. Wir glauben, dass gerade die Arbeiten aus dem Atelier des Herrn F. B. diese Richtung mit Erfolg eingeschlagen, wie es das grosse Nordportalfenster und auch das neue, eben besprochene, beweisen. Es gereicht dieses dem Institute zu besonderer Empfehlung, die durch den Umstand noch bedeutend erhöht wird, dass der Preis nur die Hälfte des Münchener Fensters beträgt.

Die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche zu Münster.

Von Dr. J. B. Nordhoff.

(Fortsetzung.)

In technischer Hinsicht verdient bemerkt zu werden, dass der ganze Bau wohl auf Rosten fundamentirt ist, da neuesthin eine Nachgrabung alsbald einen wasserreichen Moorboden ergab. Das Mauerwerk der Kirche und des Thurmes besteht aus braunberger Quadern, welche insbesondere die mächtige Wirkung des Thurmes verstärken.

Eine ganz besondere Beachtung verdient der Thurm, „die imposanteste Anlage derart, welche der gothische Stil in Westfalen hervorgebracht hat". Auf quadratischem Grundrisse, wovon die eine Seite 50′ misst, steigen die vier Mauern ohne Streben bloss in sich gestützt empor, äusserlich und innerlich aufs sinnigste und sorglichste gegliedert und erleichtert. Der untere weite Raum des Thurmes mit seiner herrlichen Wölbung und dem reichen und doch constructiv grossartigen Rippenwerk, welches, das Viereck ins Achteck aufzulösen strebend, auf acht mächtige tief heruntergezogene Wandconsolen setzt, bildet eine so einzige Vorhalle, als ob sie an einen Westchor, wie wie ihn der Dom hatte, oder an den Westaltar der früheren Kirchen erinnern sollte, der dem h. Petrus und Paulus geweiht war.

Ueberhaupt sind die Geschosse im Inneren mit einer Sauberkeit und Gewissenhaftigkeit ausgeführt, als ob sie wie das Aeussere stets auf das Auge der Vorübergehenden zu wirken hätten. So sorgfältig ist hier die Quadratur der Steine, die Gliederung der Theile beobachtet; so wenig hat man sich hier Flickwerk oder Surrogate erlaubt; ja, noch erheben sich, allerdings von Kugeln der Belagerung vielfach beschädigt, in den Ecken Dienste mit

lieblichen Capitälen, welche ein Gewölbe tragen sollten. Und nun das Aeussere! Weit entfernt von der überreichen Brillanz jener berühmten Thurmbauten des Rheines und Frankreichs, entzückt es durch die Einfachheit seiner Durchführung, so wie durch die maassvolle Klarheit und Harmonie der Verhältnisse. Als mächtiges Viereck steigt er zunächst in einem Stockwerke empor, das undurchbrochene kräftige Mauerflächen darbietet, nur an der Westseite durch das Portal und das in edelgothischen Formen der besten Zeit behandelte, reizende Portalfenster geziert. Dann folgen drei Stockwerke, jedes an jeder Seite (die nördliche ausgenommen) durch vier grosse Blendfenster detaillirt, deren Formen noch grössere Reinheit und Einfachheit des Stiles zeigen als die des Langhauses, so dass man geneigt ist, wenigstens diesen bedeutsamen Unterbau als ältesten Theil des ganzen Baues zu setzen. Die Westseite als Façade des Gebäudes ist jedoch reicher ausgestattet. Die beiden seitlichen Fialen, so wie die Giebelspitze des Portals nämlich scheinen einen dreifachen, steinernen Strahl nach oben zu senden, die sich in jedem Stockwerke durch drei Figuren mit Consolen und Baldachinen ausdrückt, in der Mitte der gekreuzigte, darüber im vierten Geschosse der triumphirende, aus dem Grabe erstehende Erlöser, eine würdevolle Composition. Diese Anordnung, so einfach und gemessen sie ist, wirkt wunderbar ergreifend auf den Beschauer, besonders wenn man sich von Westen her über den geräumigen freien Platz der Kirche nähert und nun die Riesenbilderschrift mit jedem Schritte gewaltiger hinaufzuwachsen scheint. Das fünfte Geschoss endlich bildet den Uebergang ins Achteck, indem auf jede der vier Ecken eine kleinere, schlanke achteckige Spitze mit Fialen und Strebebogen so wie mit offenen säulengetragenen Nischen für Heiligenstatuen gestellt ist. Hinter diesen schliesst das achteckige Geschoss mit einer zierlich durchbrochenen Galerie, und die beiden grossen gothischen Fenster desselben Geschosses werden durch einen mit Bossen besetzten, bereits mit Eselsrücken ausgeschweiften Bogen eingefasst. Leider ist hier der Bau abgebrochen, denn offenbar sollte nach Analogie anderer Bauten eine grössere Spitze aus durchbrochenem Maasswerk das Ganze krönen. „Die Spitze aber war zur Zeit der Wiedertäufer kein durchbrochener Helm, sondern sie war wie die Kirche mit Blei bedeckt, aber so hoch, dass sie selbst durch die Wolken zu dringen schien und (v. Kerssenbrock, Geschichte der Wiedertäufer deutsch 1771. S. 49) acht Stunden weit ins Land hineinschaute.“ Jene Spitze wurde von den Wiedertäufern 1534 abgetragen (Berichte der Augenzeugen in den Münsterschen Geschichtsquellen von Cornelius II. 158), wieder später in Holz erneuert; doch diese fiel 1704 von einem gewaltigen Sturmwind, der viele Thürme umwarf, und seitdem ragt der alte ehrwürdige Stamm des Thurmes bei einer Höhe von 180 Fuss, seiner Haube beraubt, empor, den Stürmen und Wetterschlägen trotzend. Des Dichters Wort passt buchstäblich auf ihn:

Der Sturm mag tosen in dem Laub,
Nie wird der edle Stamm sein Raub.

Das obere Geschoss ist unzweifelhaft wenigstens an die hundert Jahre später ausgeführt, als die unteren; das beweist schon die Herrschaft der unreinen spätgothischen Formen, die Fischblasen, Schnörkel und des bereits wieder eingedrungenen Rundbogens. Da indess das Ganze nach Einem Plane durchgeführt ist, und die späten Formen nur das Detail beherrschen, so stören sie die einheitliche Totalwirkung des kolossalen Baues um so weniger, je höher ihr Sitz, je weiter sie dem Auge entrückt sind. Bilden sie doch in der Höhe mit ihrem Reichthum gleichsam eine Entschädigung für die einfache Behandlung des unteren Geschosses; denn hier sieht man ausser dem herrlichen Portalfenster mit seinen Sculpturen nur nackte Wände in festem Quaderbau, die höchstens mit einzelnen Inschriften belebt sind. Diese betreffen Todesfälle, welche man zu gern in den Stein für Kind und Kindeskinder einzugraben liebte, ferner Gebete und liebliche Hymnen zur h. Jungfrau. Sollte in dieser schmucklosen Behandlung des unteren Geschosses nicht noch eine romanische Reminiscenz nachklingen? Die romanische Kunst kannte keine Streben und schuf gerade hier zu Lande wunderbar feste Thürme mit dicken Mauern und doppelten Wölbungen, den Burgthürmen ähnlich, denen sie auch in dem defensiven Zwecke entsprechen.

Auf die Westwand, ihre schönen Gliederungen und Bildwerke mit dem Gekreuzigten in der Mitte ist der künstlerische Ausdruck des Thurmes gelegt. Die beiden unteren Geschosse sind durch das Prachtportal zur Seite durch die Gestalten der zwölf Apostel und der h. Gottesmutter in der Mitte, darüber mit einem trefflich geblendeten hohen Spitzgiebel belebt, so dass Alles in edler Harmonie emporstrebt, während die beiden anderen Wände mehr die Festigkeit und Kraft des Kernes offenbaren. Mit einem Worte, den kühnen mächtigen Stamm des Thurmes gliedern seiner Höhe nach kräftige Gesimse über den einzelnen Geschossen, seiner Breite nach schlanke Fenster und Blenden, welche zum Theil noch kleinere Lichtöffnungen enthalten, zieren die edlen Maasswerke und Krabben, beleben die zahlreichen h. Figuren, angefangen von den leider verwitterten Gestalten an den Ecken des unteren Geschosses bis zu jenen, welche von der höchsten Höhe herabschauen. Alles geordnet harmonisch und klar und in der Ordnung reich und lebensvoll!



S. Gereon · II. Bl. Krypta.

Lassen wir nun die einzelnen Theile des Baues im Innern und Aeussern auf unser Auge insgesammt wirken, so erhebt sich ein Bau mit einem polygonen Chor, einem mächtigen Langhause, dessen Wände die gedrängt folgenden Streben und die mit edlem Maasswerk verzierten Fenster beleben, mit den Adlerflügeln eines hochgerückten Bleidaches bedeckt, und im Westen der gewaltige imposante Stamm des Thurmes ohne Spitze. Die gedrängte Stellung der Pfeiler im Innern, ihre starken je mit vier kleinen Säulchen besetzten Schäfte, die ihnen entsprechenden Wandsäulchen, die von den Capitälen nach den verschiedenen Richtungen emporspriessenden Quer- und Kreuzrippen, das Maassvolle und Einfache in den ornamentalen Theilen prägen eine so feste Gliederung, und die Längenausdehnung gewährt eine so reiche Perspective, dass der Eindruck des Aeussern gleichsam in der Grösse und Schönheit des Innern wiederhallt.

Ein so regelmässiger, anspruchslos grossartiger Bau hat auch auf die Baulust der Zeit einen unwiderstehlichen Reiz ausgeübt. Die Kirchen zu Wolbeck, Havixbeck (Vergl. Lübke a. a. O. S. 251), die elegante 1344 (Münster. Geschichtsquellen v. Janssen II. 306) erbaute Kreuzkirche zu Stromberg, und die grosse Kirche zu Altenberge erheben sich in der Umgegend von Münster als liebliche Abbilder des Ueberwasserbaues, und daher als die reinsten Blüthen der gothischen Kunst.

Der Zahn der Zeit, die Verwüstungen der Wiedertäufer, die Bestrebungen der Zopfzeit, haben leider das Ihrige gethan, um das Bauwerk seiner ehemaligen Kunstwerke und Schönheiten möglichst zu entkleiden. Der Thurm hat keine Spitze mehr, die Gestalten der Westseite sind verwittert, die Gesimse im Aeussern der Kirche sind abgebrochen, die Nordwand leidet an Fäulniss, Zopfvorhäuschen verdecken mehrere Portale, Zopfsculpturen und Altäre hatten bis in unsern Tagen die Stelle der altdeutschen Werke eingenommen — und mit geringer Ausnahme sind alle Werke ehemaliger Sculptur, Malerei und der textilen Kunst verschwunden.

Allein unsere Zeit hat bis jetzt auch der Ueberwasserkirche schon einen grossen Theil ihrer Kunstliebe und ihrer Sorgfalt für Erhaltung und Herstellung des Alten zugewandt. Schon längst trägt das Innere eine Decoration, die namentlich die Schlusssteine, Rippen und die feineren Bauglieder wieder auszeichnet. Die ganze Südwand prangt wieder mit bemalten Fenstern, den beiden Seitenaltären des südlichen Nebenschiffes hat man einen kostbaren baldachinartigen Ueberbau gegeben, um diese Art der Altarzier einmal wieder zu beleben. Das Fenster darüber ist mit figürlichen Darstellungen und mit reichem Ornament verziert, während die übrigen Glasfenster nur einfaches Flechtwerk und eine tiefere, prächtigere Farbenzier in den Bekrönungen zeigen. Jenes Fenster aber enthält drei Reihen von Gestalten, zu unterst drei je in spitzbogiger Umrahmung, darüber als Hauptdarstellung die Anbetung des Christkindes von Maria und Joseph auf rothem Teppichgrunde, und oben drei Engel mit Spruchbändern: gloria in excelsis etc., auf blauem Grunde. Nun folgt die verhältnissmässig wohlthuendste Partie, Baldachine und Laubwerk. Tiefe Farben, namentlich das Roth-Gelb füllen die Bekrönung. Am Westportale sind die 12 Apostel zur Seite und die h. Jungfrau am Mittelpfosten erneuert, so dass bereits alle verschiedenen Kunstzweige zur Restauration angerufen sind. Die neuen Arbeiten zeugen im Entwurfe, noch mehr aber in der Ausarbeitung von vielem Fleisse und redlichem Streben der Künstler, um sich einer Kirche, wie die Liebfrauenkirche ist, würdig als Kunstwerk anzuschliessen. Das Glasfenster enthält stufenweise von unten nach oben zu viel grell von einander verschiedene Töne, als dass der Hintergrund eine ruhige einheitliche Wirkung auszuprägen vermöchte. Die Architektur der drei untern Gestalten würde williger in die sonstigen decorativen Muster des Hintergrundes eingreifen und die Gestalten sanfter umgeben, wenn sie leichter und schlanker behandelt wäre. Gerade die Hauptfiguren würden sich den reichen Mustern des Hintergrundes besser anschliessen und sich als Figuren eines Glasgemäldes ungleich schöner gestalten, wenn sie statt von den vielen grossen Farbenflächen mehr von der Zeichnung und von der Linie beherrscht würden. Der neue Baldachin, technisch eine saubere, und als Anfang eine dankenswerthe Leistung, würde, statt dass er wie jetzt auf Rundsäulen ruht, besser auf eckigen Stützen mit reicherem Profile sich erheben; dadurch hätte das Ganze einen schlankeren und leichteren Aufbau erhalten, wäre fürs Auge mehr entlastet worden, zumal sich doch die Rundsäulen der Kirche selbst nicht kahl, sondern mit vier erleichternden Diensten emporschwingen. Die zwölf Apostelgestalten am Portale verdienen theilweise in der Zeichnung noch wohl Aufmerksamkeit; allein es gebricht an Durcharbeitung; das Korn des Sandes ist nicht lebensvoll erweicht; stilistisch aber haben sie mit den noch erhaltenen herrlichen Figuren der Westwand in der Stellung, in der Gewandung und im Ausdruck kaum einige Aehnlichkeit, und doch hätten diese so leicht das Vorbild abgeben können. Allerdings ist das Bessere der Feind des Guten, allein, wenn auch einzelne Verstösse vorkommen, — es muss doch weiter gerungen, gearbeitet und gestrebt werden. Hoffen wir, dass die Restauration bald eine gesammte und einheitliche werde, und dass Ueberwasser in wenigen Jahren verjüngt und verschönert vor unseren Augen dastehe.

Architekt Hertel hat die Entwürfe zu den Glasfenstern, die Architektur zu dem figuralen Glasfenster und dem Baldachinaltare gemacht, und den letzteren in seiner Werkstätte ausführen lassen. Die Glasfenster hat Hagemann ausgeführt, die Cartons stammen von Mosler. Die Apostel und die h. Jungfrau im Westportal gingen schon vor mehreren Jahren aus dem Atelier des Bildhauers Allard hervor. Die innere Decoration stammt vom Bildhauer Everts.

3. Werke der Sculptur, Malerei und der decorativen Architektur.

Dass die Ueberwasserkirche ehedem eine dem Bauwerke würdige, innere Ausstattung besass, ist selbstverständlich; dass fast alle Kunstwerke vernichtet sind, haben wir schon oben bedauert.

Zur Zeit der Wiedertäufer prangte sie in den herrlichsten Wandmalereien, und besass sie eine Orgel, welche die Zeitgenossen in Entzücken setzte, „die Orgel," sagt Herm. v. Kerssenbrock (a. a. O. S. 49), „welche den Gesang der Nonnen regiert, bringt so mannigfaltige und liebliche Töne hervor, dass man glauben sollte, man höre kein durch Menschenwitz erfundenes Instrument, sondern man höre mit Pythagoras die Harmonie der Sphären." Die Wiedertäufer haben sie zerschlagen. Eine neue wurde 1578 zu Middelburg in Holland gekauft, von wo seit alter Zeit viele Malereien, und jetzt die meisten Orgeln, späterhin die besten Glocken und die Meister dieser Arbeiten ins westliche Westfalen eindrangen. Holland's Kunsteinfluss auf Deutschland von den späteren Zeiten des Mittelalters bis in die Zopfzeit war sehr bedeutend, ohne bisher noch eine gründliche historische Würdigung erfahren zu haben. Die Orgel, welche jetzt auf einer westlichen Tribune des Mittelschiffes ruht, befand sich früher in der östlichen Ecke des südlichen Seitenschiffes.

Auffallend ist, dass man noch im Jahre 1599 für die Beschaffung eines Sacramentshäuschens sorgte, und 1601 dem Bildhauer Bernhard Kohlmann den Auftrag für die Anfertigung der Figuren gab.

Vor Allem gehören in die Zeit der Restauration noch zwei Bildwerke, deren Meister der bedeutendsten Münster'schen Malerfamilie Tom Ring entstammte. Der Vater dieser Malerfamilie Ludger zum Ring der Aeltere ist 1496 geboren, 1547 den 3. April gestorben und am Westende der Ueberwasserkirche bestattet. Die wenigen Bildwerke, welche sich mit Sicherheit auf ihn zurückführen lassen, bekunden den fränkischen, Dürer'schen Realismus im Aeussern, — in dem Idealismus des Ausdrucks, in der Gruppirung und im Inhalte die Herrschaft angestammter, heimischer Traditionen. Während die letzteren noch lebensvoll und nachhaltig die Phantasie der Künstler bewegten und der Sinnesweise der Leute entsprachen — brach sich der fränkische Realismus namentlich in den Holzschnitten Bahn, welche von Nürnberg aus in allerhand Blättern namentlich in den ältesten, kostbaren Drucken Mittel- und Norddeutschland überkamen. Ganz deutlich erweist sich der Einfluss nürnberger Holzschnitte auf mehrere Sculpturen in Westfalen und am Niederrhein, selbst auf die figuralen Darstellungen einzelner Altäre zu Calcar. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die zahlreichen Holzschnitte heiliger und profaner Natur von Wolgemutz und Pleydenwurff in der alten Folio-Ausgabe des Chronicon mundi oder der Nürnberger Chronik des Arztes und Humanisten Hartman Schedel vom 12. Juni 1493 (Vergl. Potthast, Bibliotheca historica medii aevi 1862, S. 526) mit jenen Sculpturen zu vergleichen. Andere Decorationen jener ältesten Drucke wurden das Motiv für die Farbendecoration mehrerer Kirchen um das Jahr 1500. Da wir indess die formellen und inhaltlichen Seiten dieses Einflusses hier nicht füglich weiter verfolgen können, so genüge es, auf denselben hingewiesen zu haben.

Ludger tom Ring hinterliess zwei Söhne, gleichfalls Maler, Ludger zum Ring der Jüngere, oder wie er sich auch lateinisch nannte, Ludgerus Ringius Monasteriensis, erblickte um das Jahr 1518 das Licht der Welt, und nach 1579 finden wir seine Spuren in Braunschweig. Seinen Ruhm hat er sich als Portraitmaler erworben. Der andere Sohn Ludger's ist Hermann zum Ring, dessen Geburt in das Jahr 1521 fällt. Sein vortrefflichstes Werk ist die Auferweckung des Lazarus vom Jahre 1564 im Dome zu Münster. Das Colorit ist kräftig, die Gruppirung sinnig und lebensvoll, der Ausdruck entbehrt zwar der alten Innigkeit, erfreut indess durch seine Wahrheit, die Gewandung kennt die Knitterung nicht mehr und huldigt bereits dem neu eingebrochenen, italienischen Idealismus, gleichwie auch die Architektur in kleineren Theilen gothisirt, in den hauptsächlicheren Gegenständen die Renaissance zum Vorbilde hat. Dieser Hermann hat die beiden Bilder in der Ueberwasserkirche gemalt, welche westlich, eins an der Rückwand des südlichen, eins an der Nordwand des nördlichen Nebenschiffes hangen. Jenes enthält im Mittelfelde die zehn Gebote, darüber die Familie des Malers und ist 1548 zum Andenken an den im vorhergehenden Jahre verstorbenen Vater gemalt. Das andere „Jesus lehret seine Jünger beten" versetzt uns ganz naiv in die häuslichsten Verhältnisse damaliger Zeit und wie jenes an den Vater, so soll dieses Bild an die Frau des Malers Adelheid tor Horst 1594 erinnern. Während er in jenem die Figuren mehr potraitirend behandelt hat, ergeben sich die

Gestalten des letzten Bildes in Manier, gleich wie auch die Farben unreiner werden. Hermann starb 1599 und mit ihm gingen die letzten Reminiscenzen der ehemaligen vaterländischen Malerei zu Grabe. (Vgl. über diese Maler Becker und andere Werke in Kugler's Museum 1837 Nr. 1, Lübke a. a. O. S. 366 f., Beschreibung der Stadt Münster 1836, S. 259.)

Endlich gelte es einer Sculptur, welche, in den westlichen Wandpfeiler eingelassen, seither weder von Kunstfreunden noch von Laien gewürdigt ist. Und doch fällt sie Jedem, der den freien Kirchenplatz überschreitet, in die Augen, und zählt gewiss zu den ältesten Sculpturwerken Münsters und Westfalens. Ein länglich viereckiger Stein, oben erheblich breiter als unten, zeigt in einer Austiefung die hochreliefirte Gestalt eines Bischofes im Ornate, in seiner Linken ein Buch, in der Rechten den Krummstab haltend, dessen einfache Krümmung über dem Knoten noch gerade emporsteigt. Zwei in die Ecken gelegte Pfeiler zeigen oben einen kämpferartigen Aufsatz mit eckigem Profile. Die ganze Arbeit erscheint höchst primitiv, im Versuche befangen und roh. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Sculptur für den Leichenstein des ersten Hermann halten, welcher ja als der grösste Wohlthäter der Ueberwasserkirche in derselben 1042 sein Grab erhielt. Denn die Form des Steines (vergl. Otte Kunstarchäologie 4. Ausgabe S. 233), des Krummstabes (vgl. Ad.Leop. Ritter v. Wolfskron in den Mittheilungen der k. k. Central-Comm. II. 257 ff.), die unbehülfliche Arbeit, die einzelnen architektonischen Charaktere dürften einhellig für das 11. Jahrhundert sprechen.

Das ehemalige Standbild der h. Jungfrau ward im Jahre 1374 mit grosser Feierlichkeit vor den mittleren Thürpfosten des Westportals aufgerichtet, um hier unter den Aposteln einen der Himmelskönigin würdigen Platz einzunehmen. Vor demselben brannte in alter Zeit ein ewiges Licht in einer Laterne, welche an einer oben vom Portal herabhangenden Kette hing (Münster. Geschichtsquellen von Ficker I. 2, 31). Bild und Laterne sind jetzt längst verschwunden.

4. Die Glocken.

Die Glocken, die einzigen Gussarbeiten der Kirche, stammen weder von einem Meister, noch können sie es an Schwere und Volltönigkeit denen der übrigen grösseren Kirchen gleichthun. Die schwerste Glocke soll nämlich in neuester Zeit gesprungen, dann als unnnützes Metall verkauft und daher eine Lücke in dem Geläute entstanden sein. Aber dennoch halten wir die vorhandenen einer Erwähnung würdig, denn diese liefert doch, wenn auch nur einen geringen, Beitrag zur Glockenkunde überhaupt.

Die schwerste stammt aus dem Jahre 1415 und ist ein eben so sonores als kunstschönes Gusswerk, ja in letzterer Hinsicht vielleicht das vortrefflichste Werk Westfalens. Mehrere Reifen von sinniger Gruppirung und theilweise von sehr klarem Metallprofil umziehen den Schlag, unten den Mantel und oben zur Einfassung der Schrift in Verbindung mit einem Zierbande den Kragen. Die Inschrift in Minuskelzügen lautet:

Gloria laus et honor sit tibi rex XPEredemtor (sic) a. d. M°. CCCC. XV. Die Worte trennen viereckige Puncte, die Zahlen zwei übereinandergestellte Pünctchen. Das Zierband oben am Kragen besteht aus weichen, vielfach gelappten Blättern, welche sich um einen runden Stab winden. Ausserdem legen sich vom Schlage bis zur halben Höhe auf den Mantel drei Bildwerke in so flachem Relief, dass sie weder die Glocken beschweren noch den Ton beschädigen, ohne jedoch etwas an Ausdruck und plastischer Schönheit zu verlieren. An der einen Seite steht die h. Maria mit dem Jesuskinde, an der anderen Seite in gleicher Grösse das Bild der Verkündigung. Der geflügelte, schönlockige Engel in hübsch geschürzter Albe hält in den ergeben nach unten gewandten Händen ein Spruchband und eine Lilie mit der zartesten Blüthe, während die h. Jungfrau in der Linken ein offenes Buch hält und die Rechte demüthig herabsenkt. Die Köpfe aller Gestalten sind, dem kölnischen Typus entsprechend, ovalrundlich, der Ausdruck ist liebreizend, das Haar reich und lockig, die Gewandung mächtig und doch sehr weich. Von demselben Meister dürfte nur noch eine Glocke zu Dülmen erhalten sein, welche 1422 Crastino ste. Elisabeth gegossen und in ihren feineren Charakteren wie im Bilde der Annunciation der Ueberwasserglocke entspricht. Nur fehlt ihr das Bild der Himmelskönigin.

Zwei andere Glocken von mittlerer Grösse verdienen ein solches Lob nicht, weder in Rücksicht auf den Ton, noch auf die Ausstattung. Die Zierathen der einen sind überladen, ihre Form ist steif. Auf dem Mantel liegt ein flaches Kreuz und das Bild des Täufers Johannes. Reifen sind ganz massenhaft und ohne Verständniss an dem Schlage und am Kragen, man möchte sagen, vergeudet; S. Johannes, lautet die Inschrift, clamans in deserto sis noster patronus. Maria von Droste abbatissa, Johannes Tiber decanus, Lubbertus Meier Henricus Nunnink provisores. Anno 1658. Ihr Giesser, Johannes Paris, gehört einer Glockengiesserfamilie an, welche aus Lothringen stammte. Aus verschiedenen Glockeninschriften und handschriftlichen Berichten lernen wir einen Johannes und Anton Paris kennen. Johannes erscheint zuerst, und zwar

im Jahre 1643 zu Ahsen im Veste Recklinghausen als Glockenmeister aus Lothringen (Handschrift mitgetheilt von Herrn Pfarrer Lorenz in Waltrup), 1646 giesst Anton Paris drei Glocken zu Freckenhorst, in den fünfziger Jahren desselben Jahrhunderts giesst wieder ein Johann Paris ordinis sti. Francisci de observantia an mehreren Orten von Münster bis in die Grafschaft Mark. Vielleicht dürfte Anton als Bruder oder Verwandter des erst genannten Johann, der letztgenannte Johann, der Franziscaner-Observant als sein Sohn anzusehen sein; jedenfalls gehören sämmtliche Giesser dieses Namens Einer Familie an. Kamen doch nach dem dreissigjährigen Kriege, als Deutschland an Kunstwerken und Künstlern verarmte, so viele Künstler von Frankreich oder von Holland herüber, um hier die erloschenen Kunstzweige wieder anzufachen.

Schliesslich nennen wir noch die Uhrglocke mit der Inschrift:

Anno 1613 ist diese Glocke dem Kerspel zu Ueberwasser zu guitem verordnet und gegossen wurtten. Si Deus prz (sic) nobis, quis contra nos. Hinsichtlich der Form und Ausstattung verdient sie keine höhere Beachtung als jene Glocke von Paris. Der Name des Meisters ist nicht genannt; jedenfalls goss sie Heinrich Cäsem, ein münsterischer Bürger, welcher 1619 die ähnliche nur grössere Katharinenglocke des Lambertithurmes schuf.

Wir könnten noch manche Einzelheiten der Ueberwasserkirche anführen; allein die kunstgeschichtlichen und archäologischen Denkwürdigkeiten möchten hiermit sämmtlich gewürdigt sein, und auf diese haben wir ja die Leser zunächst aufmerksam zu machen.

Die historische Vergangenheit des St. Veits-Domes in Prag

und

Kranner's Entwürfe zum Ausbau desselben.

Von Prof. W. Zap.

(Siehe Organ Nr. 8 und 9 dieses Jahres.)

Aus der Baugeschichte des prager Domes, die Prof. W. W. Tomek aus allen bekannten und zugänglichen Quellen mit ungemeinem Fleisse zusammentrug und im „Kalender des Dombau-Vereins für das Jahr 1862" veröffentlichte, ist bekannt, welch grosse Plane Kaiser Karl noch als Markgraf von Mähren und zu Lebzeiten seines Vaters König Johann von Luxemburg, zur Verherrlichung seines Vaterlandes Böhmen fasste, und welche Vorbereitungen er traf Behufs ihrer Ausführung. Unter anderen war seine erste Sorge, die böhmische Kirche von der mainzer Metropole zu emancipiren, und noch ehe er beim päpstlichen Hofe wegen Erhebung des prager Bisthums zu einem Erzbisthume die ersten Schritte That, bewog er seinen königlichen Vater, dass er im Jahre 1341 eine bedeutende Stiftung zum Behufe des Baues einer neuen Kathedrale errichtete. Karl wollte eine Metropolitankirche bauen, die alle bisherigen Kathedralen in den Westländern an Pracht und künstlicher Bauart überbieten sollte.

Er wusste gut, wo ein Meister aufzufinden, der einer so grossen Aufgabe gewachsen wäre. In Frankreich, namentlich in dessen nördlichen Gegenden, Picardie und Normandie, dem Vaterlande des gothischen Baustiles, war schon seit hundert Jahren die Periode der höchsten Blüthe dieses Stiles herangekommen, und verkörperte sich in einer bedeutenden Anzahl der schönsten Kathedralbauten. Der französische Kathedralstil fand auch in Köln am Rhein und in Strassburg Nachahmer. Dem Kaiser Karl standen daher schon viele bedeutende Bauwerke dieser Art als Muster zu Gebote. Er wandte sich an den Meister Mathias v. Arras aus der Picardie, dem Vaterlande der Gothik, und liess sich von ihm einen Plan zu einer Kathedrale entwerfen, der alle ähnlichen Werke übertreffen sollte. Meister Mathias leistete bei Entwerfung seines Planes wahrhaftig ein non plus ultra in der Auflösung aller Massen in dünne, sich wechselseitig tragende Stützen, lieferte eine geniale Lösung keines gewöhnlichen statischen Problems, war dabei so glücklich in der Anordnung der baulichen Verhältnisse, entwickelte einen so sehr ausgebildeten Sinn für noble und reiche Ornamentik, wie solches wohl hie und da in einzelnen Partieen anderer Bauten vorkommt, aber zu einer einheitlichen, harmonischen Wirkung in ein Ganzes vereinigt, damals wohl nirgends, auch in Frankreich nicht, zu sehen war. Meister Mathias v. Arras gehört ein Ehrenplatz in den Annalen der gothischen Baukunst, und doch ist er bisher beinahe ganz ignorirt worden, obwohl sein Werk, wenn auch erst nach seinem Tode, in der wirklichen Ausführung Form und Ausdruck erhalten hat. Am 21. November 1344 wurde der erste Metropolit der böhmischen Kirche in der alten bischöflichen Kathedrale bei St. Veit ob der prager Burg feierlich in sein hohes Amt eingeführt, und unmittelbar darauf wurde der Grundstein zu der neuen Kathedralkirche mit grosser Feierlichkeit gelegt. Doch nur acht Jahre wurden dem Meister Mathias von der Vorsehung gegönnt, den Bau persönlich zu leiten; er starb schon im Jahre 1352. Sein Nachfolger, der dreiundzwanzigjährige Peter Parler aus Gmünd, konnte ganz gewiss nicht anders, als nach den Plänen seines Vorgängers das Werk fortsetzen. Damals baute man nicht so schnell, wie es jetzt

unserer so sehr vorgeschrittenen Bautechnik möglich ist, und mit Recht befürchtete Kaiser Karl, den Zeitpunct nicht zu erleben, wann der Bau des Domes bis zu jener Stelle fortgeschritten sein würde, wo planmässig die St. Wenzelscapelle hätte angelegt und ausgeführt werden sollen. Das Grabmal des h. Wenzel befand sich schon an der alten bischöflichen Basilika in einer eigenen Capelle an der Südseite dem königlichen Palaste gegenüber; Kaiser Karl liess schon im Jahre 1353 einen neuen kostbaren Sarg für die Reliquien herstellen, der untere Kirchenbau bis zur Höhe des Triforiums schritt indess im Chore bis zur Anlage des Querschiffes vor. Da beschloss der Kaiser, die Wenzelscapelle in Angriff nehmen zu lassen. Meister Peter musste sie bei der letzten Seitencapelle an der Südseite in den Bau einschieben, so dass sie zum guten Drittel ihrer Breite in den zur südlichen Quervorlage bestimmten Raum herausgeschoben wurde. Dieses war die erste Abweichung vom ursprünglichen Plane. Die Capelle wurde im Jahre 1366 ausgebaut und im folgenden Jahre wurde schon die südliche Quervorlage mit dem Südportale und der gegenwärtigen Kronkammer in Angriff genommen; italienische Künstler aus Venedig kamen im Jahre 1370, und zierten die Aussenwand mit den bekannten Mosaikbildern. Dann arbeitete man hauptsächlich an den oberen Lichtgaden des hohen Chores und an den äusseren Strebepfeilern und Bogen. Durch die Einsetzung des letzten Gewölbschlusssteines am 12. Juli 1385 wurde der hohe Chor vollendet; jedoch erlebte Kaiser Karl den herrlichen Gesammtanblick desselben nicht mehr, denn er ruhte bereits sieben Jahre in der von ihm selbstgewählten Familiengruft unter dem Chore. Es scheint, dass man in Vorahnung dessen, dass der Dom nicht zum gänzlichen Ausbau kommen werde, schon in dem Querschiffe einen vorläufigen Abschluss des Gebäudes bewirken wollte, und nachdem man sich mit diesem Gedanken vertraut gemacht hatte, wurde sogar um das Jahr 1402 der gegenwärtige Thurm unmittelbar an der südlichen Quervorlage neben dem Südportale, freilich schon nach dem Tode Meister Peter's angelegt, wodurch der ursprüngliche Bauplan so gründlich alterirt wurde, dass jetzt an einen Ausbau nach der ursprünglichen Anlage gar nicht mehr gedacht werden kann. Alles übrige, was noch im langen Schiffe bis zum Jahre 1419 weiter zugebaut wurde, erreichte bloss die Höhe des Triforiums, ja es scheint, dass Seitenschiffe und Capellen weder bis zu dieser Höhe gediehen seien, und es wurde alsbald alles mit niedrigen Nothdächern überdeckt. Es brach der Hussitenkrieg aus, die Steinmetzen verliessen Prag und suchten anderweitig Beschäftigung, meist in Wien, wo sie den Stephansthurm unter Meister Johann v. Prachatic ausbauten.

Die grosse Feuersbrunst im Jahre 1541 vernichtete das unausgebaut gebliebene Langschiff zur Gänze und hatte die äusserst rücksichtslose und ungeschickte Restauration des nur allein übrig gebliebenen hohen Chores zur Folge. Die Fortsetzungen der hohen Chorfenster hinter dem Triforium wurden vermauert und mit den gegenwärtigen kupfernen Pultdächern ganz verdeckt. Auf dem niedriger gestellten Hauptdache und auf dem Thurme kamen die noch vorhandenen kupfernen Zwiebelkuppeln zum Vorscheine, nicht zu gedenken vieler anderen unpassenden Neuerungen.

Wie nothdürftig die Schäden an dem Gebäude nach dem preussischen Bombardement im Jahre 1757 ausgeflickt wurden, hiervon haben wir uns während der jetzigen Restaurationsarbeiten nur zu sehr überzeugt. Ein grosses Glück war es, dass keines der später aufgekommenen Projecte zum Ausbau des Domes in der Wirklichkeit zur Ausführung kam.

Es ist bekannt, in welchem desolaten und ruinenhaften Zustande die Domkirche war, als wir die erste Hand an das Restaurationswerk anlegten. Die Originalpläne des Meisters Mathias v. Arras sind längst verloren; jedoch erhielten sich vier Fragmente alter Copieen, die unlängst noch bei der wiener Maurerzunft aufbewahrt waren, nunmehr sich aber im Archive der k. k. Akademie der Künste in Wien befinden. Offenbar wurden sie im XV. Jahrhunderte von unseren prager Werkmeistern mit nach Wien gebracht.

Voriges Jahr wurde ein Blatt derselben von dem Ober-Baurath Friedrich Schmidt in Wien in der Sammlung von Bau-Aufnahmen der Schüler der Architekturschule veröffentlicht; es stellt ein System der Strebepfeiler und Bogen am Chore, dann Grundrisse der viereckigen Grundform des Thurmes und des oberen, nun verschwundenen Achteckes vor. Wie schon bemerkt, macht die ungeeignete Stellung des Thurmes und der Wenzelscapelle einen Ausbau nach den ursprünglichen Plänen unmöglich, obwohl solche nach den gegebenen Verhältnissen und Maassen ohne Schwierigkeit reproducirt werden könnten. Das lange Schiff des Domes würde hiernach vom Querschiffe angefangen an 300 Schuh nach West vorgerückt werden müssen, an der Westfronte waren, wie nicht gezweifelt werden kann, zwei mächtige Thürme, 500 Fuss hoch im Antrage. Von diesen Maassen musste unser Dombaumeister bei dem Entwurfe zum Ausbau absolut absehen; dagegen lieferte er einen anderen, den obwaltenden Verhältnissen ganz angemessenen und gut durchführbaren Grundriss, der bereits im vorigen Jahre der hochverehrten Versammlung vorgelegt, von unserer Kunstsection wie auch von der k. k. Central-Commission für

Erhaltung der Kunstdenkmale eine meisterhafte Lösung eines sehr schwierigen Problems genannt wurde.

Kranner beschränkte sich auf das kürzeste zulässige Ausmaass des aufzubauenden Kirchenschiffraumes; ihn noch kürzer zu construiren, erlauben die gegebenen Verhältnisse des Baues durchaus nicht. Der hohe Chor besteht aus Través oder Gewölbe-Abtheilungen; die Vierung im Querschiffe soll sie von dem Hauptschiffe trennen.

Es ist daher nicht möglich, dass das Hochschiff weniger als auch sechs Gewölbejoche umfasse. Eins dieser Gewölbejoche, gleich neben der Vierung und bei dem Thurme, ist merklich länger, wodurch Kranner in der günstigen Lage war, das Hochschiff um einige Schuhe länger, als das hohe Chor ist, zu entwerfen. Es wurde hierdurch namentlich die Grundform der ganzen Kirche, ein lateinisches Kreuz, so weit es möglich war, erreicht. In der entworfenen Ausdehnung käme die Westfronte des Domes nicht weiter, als etwa um anderthalb Klafter über die Umfassungsmauer des gegenwärtigen Vorhofes weiter hinaus zu stehen, und würde sich nicht einmal so weit dem gegenüberstehenden Burgflügel nähern, als die hier noch stehende Dompropstei. Dagegen würde sie in die Ecke des am Anfange des Vicariatsgässchens stehenden Domherrnhauses einschneiden.

Es versteht sich von selbst, dass weder die Dompropstei noch das erwähnte Domherrnhaus beim Ausbau des Domes hier weiter bestehen könnten. In der beantragten Ausdehnung würde der Dom eine Gesammtlänge zu 396 Schuh oder 66 Klafter erreichen, folglich um 63 Schuh mehr als die St. Stephanskirche in Wien.

In den Plänen unseres Dombaumeisters stellt sich uns der Ausbau des Domes auf den gegebenen Grundlagen in genialer Ausführung dar. Auf den ersten Blick sehen wir, dass sich Kranner streng an die vorhandenen ursprünglichen Verhältnisse und Constructionen anschloss, alle typischen Formen einhielt und alle ornamentalen Theile in demselben Charakter fortsetzte, in welchem sie sich an dem bestehenden Chore darstellen. Diese Pläne bestehen aus folgenden Piecen:

1. Grundriss des Domes in der Höhe des Sockels.
2. Grundriss in der Höhe des Triforiums.
3. Grundriss in der Höhe der oberen Wölbungen.
4. Die Westseite mit dem Hauptportale und dem Thurme.
5. Die südliche Längenseite.
6. Der Querdurchschnitt gegen den Hochaltar.
7. Der Querdurchschnitt gegen die westlichen Eingänge.

Es fehlen nur noch die inneren Längendurchschnitte des Haupt- und des Querschiffes oder Transeptes.

Schliesslich ist noch eine perspectivische Gesammtansicht des zu erbauenden Langschiffes sammt dem ergänzten Thurme beigegeben, auf welcher auf dem gewählten Standpuncte des Zeichners der alte Chor nur mit seinen äussersten Pfeilerfialen zum Vorscheine kommt.

Zum Grundrisse ad 1 muss bemerkt werden, dass Kranner in demselben nach vorangegangener Berathung in der Vertheilung und Benutzung der Räume gegen den im vorigen Jahre vorgelegten ersten Entwurf abweicht. Nach dem gegenwärtigen Grundrisse hätte die bisherige Sacristei als solche aufzuhören und bliebe als geschlossene Seitencapelle mit dem Kirchenschatze darüber. Dagegen würde der Raum der Seitencapelle an der Nordseite nächst dem Querschiffe gegenüber dem Thurme geschlossen und zur Vorsacristei für das weltliche Kirchenpersonal eingerichtet. Der daran stossende Raum unter dem projectirten Musikchore im nördlichen Querschiffe wäre dann als eigentliche Sacristei für die Geistlichkeit bestimmt. Hiermit würden grössere Sacristeiräume erzielt, ohne die eigentlichen Kirchenräume zu beeinträchtigen, und die schöne Sigmundscapelle, von der nach dem ersten Entwurfe die grössere Hälfte zur gegenwärtigen Sacristei hinzugekommen wäre, verbleibt in ihrem Bestande. Die übrigen Grundrisse sub 2 und 3 ergeben sich consequent aus ihren Substructionen, und es entfällt jede weitere Bemerkung.

Die Maassenverhältnisse des ganzen Gebäudes, wie sie sich in der Längen- und Stirnseite darstellen, sind überraschend glücklich gedacht und entworfen.

Zu der schon gegebenen Höhe des Chores per 106 Schuh oder 17²/₃ Klafter über dem Fussboden steht die projectirte Länge des Ganzen per 396 Schuh oder 66 Klafter im besten Verhältnisse. Die Länge des Querschiffes ist bereits gegeben, sie beträgt 186 Schuh oder 31 Klafter; doch ist die südliche Kreuzvorlage nicht unbedeutend länger als die nördliche, was leider nicht mehr geändert werden kann, aber nur im Inneren des Domes selbst sich bemerkbar machen wird. Von aussen kann es wegen des an die südliche Kreuzvorlage unmittelbar anstossenden Thurmes unmöglich störend wirken. Selbst in den vorliegenden Plänen bemerken wir eine Ungleichförmigkeit in der Ausführung der äusseren Bekrönung der Querschiffe. Aber eben hier müssen wir die kluge Berechnung Kranner's in seiner Anordnung bewundern. Das nördliche Querschiff, wie aus der Ansicht der Westfronte ersichtlich ist, bekrönt er mit einem imposanten ornamentirten Steingiebel, wodurch die ganze nördliche Längenseite des Domes ungemein wirksam belebt wird, während an der südlichen Quervorlage neben dem Thurme über dem Galeriegeländer bloss die schräge Dachfläche empor-

steigt. Kreuzvorlagen ohne Giebel und von schrägen Dachflächen überragt, sind wohl nicht schön, hier aber wird wohl Niemand den herkömmlichen Giebel vermissen, er kann hier absolut nicht angebracht werden, weil der Eckpfeiler des Thurmes in einen seiner Schenkel tief einschneiden müsste. Er könnte hier überhaupt nicht zu einer rechten Geltung kommen, weil er auch von der Ferne gesehen, viel zu sehr von dem Thurme flankirt sein würde.

Durch die von Kranner projectirte Anordnung der Quervorlagen gewinnt der Gesammteindruck, und im Detail kommt nichts Anstössiges vor.

(Schluss folgt.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Endlich, nachdem seit vollen 400 Jahren die Arbeiten an dem südlichen Thurme des Domes geruht haben, werden jetzt die Gerüste dort aufgeschlagen, um mit frischer Kraft die Bauthätigkeit wieder aufzugreifen. Sobald der südliche Thurm im XV. Jahrhunderte so weit gefördert war, dass er die bis dahin in einem daneben stehenden hölzernen Thurme hangenden Glocken aufnehmen konnte, blieb der Krahnen in Unthätigkeit, und er wurde in jüngsten Tagen vollständig beseitigt, um den neuen Gerüsten für den Weiterbau Platz zu machen. Die Bauthätigkeit, von welcher der Verfasser der Kölnischen Chronik noch im Jahre 1499 spricht, bezog sich lediglich auf das Langschiff und auf die Seitenschiffe. Der Chronist bemerkt, dass der Bau noch im Gange und ein Rest des alten Domes übrig war, wovon man von Tag zu Tag abbrach, je nachdem das fortschreitende Werk es erforderte. Nach 1499 wurde das Werk mit schwachen Kräften fortgesetzt und so gefördert, dass 1508 und 1509 die herrlichen Fenster im nördlichen Seitenschiffe eingesetzt werden konnten. Eins dieser Fenster, das dritte von unten, wurde von der Stadt geschenkt und mit 960 Mark, etwa 500 Thlr., bezahlt. Dieses Fenster zeigt oben die Anbetung der Hirten, in der Mitte die Heiligen Georg, Reinold, Gereon und Mauritius, unten rechts Marcus Agrippa mit der Legende auf der Fahne: Marcus Agrippa ein roemsche Mann Agrippinam Coloniam eist begann; links den fabelhaften Helden Marsilius mit den Worten: Marseilis ein Helde so stoltz Behielt Coellen, sei voeren zo holtz. Nach Einsetzung dieser Fenster ging der Bau immer schwächer und langsamer; im Baujahre 1513 und 1514 wurden etwas über 14,000 Mark verausgabt; das Jahr 1560 weist nur noch eine Ausgabe von 6457 Mark nach. Nach dieser Zeit trat eine völlige Stockung in den eigentlichen Bauarbeiten ein, und die ganze Thätigkeit beschränkte sich lediglich auf kleinere Reparaturen, wie Verputz-, Zimmer- und Dachdecker-Arbeiten. Als im Jahre 1801 die Aufhebung des kölner Erzbisthums ausgesprochen wurde, trat die Gefahr nahe, dass die Domkirche auf den Abbruch werde verkauft werden. Diese Gefahr wurde dadurch beseitigt, dass bei der neuen Pfarr-Circumscription des Jahres 1802 der Dom zur Hauptpfarrkirche des vierten Bezirks bestimmt und ihr das Vermögen der alten Pfarre von St. Lorenz überwiesen wurde. Es fehlte aber an den Mitteln, um dem raschen Verfalle des gewaltigen Gebäudes in zureichendem Maasse zu steuern. Als Napoleon angegangen wurde, die erforderlichen Herstellungs- und Unterhaltungskosten der Domkirche zu bewilligen, erklärte er, dass die Staatscasse ausser Stande sei, die verlangte Summe für kirchliche Zwecke herzugeben. Je länger man die Reparatur aufschob, desto bedrohlicher gestalteten sich die Schäden. Endlich im Jahre 1807 entschloss man sich, die nothwendigsten Ausbesserungen vornehmen zu lassen. Der Kostenanschlag belief sich auf 23,000 Franken; 19,652 Franken wurden bewilligt und verausgabt. Auch diese Reparatur konnte den raschen Verfall nicht hemmen. Im Sommer 1811 wandten die Kirchmeister der Dompfarre sich an den Maire und ersuchten ihn, durch Sachverständige eine Besichtigung vornehmen zu lassen und für die zureichende Instandsetzung zu sorgen. Derjenige, der am eifrigsten für die Reparatur sich bemühte, war Sulpiz Boisserée. Dieser schwärmte für das höchste Werk mittelalterlicher Baukunst, dessen Studium er sich aufs eifrigste angelegen sein liess. Des Domes Erhaltung und Vollendung war sein sehnlichster Wunsch; denselben zu verwirklichen, scheute er kein Opfer, keine Mühe, und seinen Vorstellungen ist es guten Theiles zu verdanken, dass, nachdem die Rheinprovinz dem Königreiche Preussen einverleibt worden, man sich in Berlin allmählich mit dem Gedanken an eine Herstellung des altehrwürdigen kölner Domes befreundete.

Ueber die Anlage kleiner Museen.

(Schluss.)

Eine weitere Anforderung aber, die wir an jedes Museum zu stellen haben, betrifft eine anständige Aufstellung. Es soll nicht eine Rumpelkammer sein, in welche die Gegenstände geworfen sind; es soll ein Raum sein, in welchem man die Gegenstände sehen, sie studiren, an ihnen etwas lernen kann. Der Kenner der Sachen kann sie allerdings auch im Winkel finden und erkennen; der Laie wird sich aber nur dann belehren, wenn die Sachen in passender Umgebung geordnet stehen. Wenn die richtige Reihenfolge da ist, so kann er sich daran belehren. Wenn entsprechende Gegenstände dabei stehen, so kann er vergleichen. Ja, auch

der conservative Sinn, den man wecken will, kann nur dann geweckt werden, wenn der Laie sieht, dass man durch gehörige anständige Aufbewahrung die Sachen ehrt. Der Laie beurtheilt den Werth solcher Dinge nach der Werthschätzung, die ihnen der Kenner, also in erster Linie die Verwaltung des Museums angedeihen lässt, und für die er keinen anderen Maassstab hat als die Art ihrer Aufbewahrung.

Es ist desshalb durchaus kein weggeworfenes Geld, wenn anständige, nicht eben luxuriöse Schränke, Stellagen, Rahmen u. s. w. angeschafft werden. Diese sollen und müssen jedoch in ihren Formen so einfach sein, dass sie nicht die Augen der Beschauer auf sich ziehen. Das Museum darf nicht eine Sammlung von Schränken sein, die durch Ausstellungsobjecte etwas decorirt sind, noch mehr aber durch ihre eigenen Formen und Verzierungen.

Wir möchten nun noch einige Worte über die Ausführung des oben angedeuteten hinzufügen. Wir haben gesagt, dass eine Serie, die einen gewissen Zweig repräsentiren soll, weiter und enger sein kann, je nach den Mitteln, und dass man sich bei Anlage einer Sammlung einen Plan festzustellen habe, auf welche Serien man reflectire. Daran möchten wir die Bemerkung knüpfen, dass man ja den Umfang der einzelnen Serien nicht zu sehr beschränken solle, da sie sonst das Lehrreiche für den Laien verlieren. Wenn nur einzelne Marksteine dastehen, so stehen sich diese fremd gegenüber; es bedarf zur Belehrung gerade der vermittelnden Elemente; man muss sehen, wie durch Zwischenglieder eine Form aus einer früheren, ihr scheinbar fremden nach und nach entstanden ist. Man möge desshalb die einzelnen Serien nicht zu sehr beschränken, lieber die Zahl derselben. Der Geist einer Zeit spiegelt sich gleichmässig auf jedem Gebiete der Cultur. Wenn daher ein Gebiet so vollständig vertreten ist, dass man auf demselben seinen Wandlungen folgen kann, so tritt es auch den Laien leichter vor Augen, als wenn die einzelnen Gegenstände verschiedenen Gebieten entnommen sind, so dass sie nicht so leicht unter sich verglichen werden können.

Was wir hier angedeutet, kann nach manchen Richtungen hin nicht bloss für kleine, es kann auch für grössere Museen Anwendung finden, und so fern das Germanische Museum als ein Vorbild für manche ähnliche Institute dienen soll und will, ist in manchem oben Gesagten auch für die Kunst- und Alterthumssammlung des Museums das Programm der nächsten Jahre gegeben.

Wie die Besucher ersehen konnten, ist schon auf manchen Gebieten im letzten Jahre in diesem Sinne vorgearbeitet worden. Es ist aber auch noch Manches geschehen, was diesen nicht ins Auge fällt; das ist vor Allem die Arbeit, die auf Ordnung und Ergänzung der bereits manches Tausend von Blättern umfassenden Sammlung von Abbildungen verwendet worden ist. Das Material des Museum[s] ist zu reich, um diese Sammlung jetzt schon auch nur au[s]zugsweise unter Glas und Rahmen vor Augen zu führe[n]. Künstlern und Gelehrten hat sie jedoch jetzt schon nac[h] vielen Seiten hin öfter gedient, und wir können die Verein[e] und kleinen Museen nicht genug auf die Wichtigkeit de[r]artiger Sammlungen aufmerksam machen. Wir können ihne[n] aber auch jetzt schon unsere Anordnung, Eintheilung, Au[f]bewahrungsmethode u. s. w. theilweise als Muster empfehle[n].

Das Museum ist ferner auch jetzt schon bemüht und wi[rd] es noch mehr in den nächsten Jahren sein, seine Samml[ung] von Gypsabgüssen zu bereichern. Es könnte hier, wenn si[ch] die Verwaltungen einer Anzahl kleiner Museen ihm anschlie[s]sen wollten, sehr leicht, indem es sich die Abgüsse fü[r] eigene Zwecke verschafft, gleichzeitig auch anderen diene[n]. Wir machen desshalb historische Vereine und die Verwa[l]tungen sonstiger Museen darauf aufmerksam, sich bald a[n] uns zu wenden, und erklären hiermit, dass wir gerne bere[it] sind, ihnen bei Aufstellung eines Programmes und Auswah[l] von Abgüssen, wie auch von Abbildungen behülflich z[u] sein. Vielleicht könnten auch einzelne Vereine je eine[n] oder mehrere interessante Originale abformen und in Gyps giessen lassen und mit anderen Vereinen ein Tauschgeschäft organisiren, als dessen Mittelpunct sich gern das Germanische Museum betrachten würde.

(Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorz.)

Für Architekten.

Die Prüfung der vor 1. Mai eingegangenen Zeichnungen zu drei Altären der Hauptkirche zu Herzogenbusch auf die im October und November vorigen Jahres ausgeschriebene Preis-Concurrenz ist am 14. d. M. durch zwei Sachkundige vorgenommen.

Der erste Preis von 400 Fl. ist zuerkannt dem Herrn L. C. Hezenmans hierselbst, der zweite und dritte gemeinschaftlich den Herren J. J. Vielvoye zu Rotterdam und H. Peeters Divoort zu Antwerpen.

Die Einsender der nicht gekrönten Zeichnungen können dieselben unter Angabe ihres Sinnspruches zurückempfangen durch den Hochw. Herrn C. N. van Amelsfoort, Dec. und Pleb. hierselbst.

Herzogenbusch, 16. Mai 1868.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 12. — Köln, 15. Juni 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Kunst-Industrie der Gegenwart. — Die historische Vergangenheit des St. Veits-Domes in Prag und Kranner's Entwürfe zum Ausbau desselben. — Besprechungen etc.: Köln. München. Wien.

Die Kunst-Industrie der Gegenwart.

Studien auf der pariser Weltausstellung im Jahre 1867.

Von Jacob Falke.

Leipzig, Verlag von Quandt und Händel. 1868. 270 S.

J. Falke, erster Custos am kaiserlich österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien und Verfasser der „Geschichte des modernen Geschmackes“, hat seine Beobachtungen auf der pariser Ausstellung zunächst in einer Reihe von Briefen niedergelegt, welche in der Wiener Zeitung abgedruckt sind. Diese Briefe, allerdings vielfach verändert, bilden den Hauptbestandtheil dieses Buches; zu ihm treten noch hinzu vier längere Aufsätze, welche meistentheils schon vorher anderen Zwecken gedient haben, aber entweder gar nicht oder nur in anderer Gestalt durch den Druck veröffentlicht worden sind. Der Gesammteindruck, den das so entstandene Werk macht, ist im Ganzen und Grossen ein recht günstiger, schon deshalb, weil es unter dem argen Schwall von Preis- und Jubelschriften, wie man sie leider gewohnt ist und war, über die „erstaunlichen Schätze der Kunst und Kunst-Industrie, welche in Paris aufgethürmt waren“, sich auslassen zu sehen, mit der ernsten Stimme nüchterner Kritik fährt. Wir unterschreiben bei Weitem nicht alle Urtheile des Verfassers und sind der Ansicht, dass seine Ansichten über Gothik mitunter theils Mangel an genaueren Kenntnissen, theils Unklarheit verrathen; aber eines lässt sich ihm nicht absprechen, dass er nämlich für die Afterkunst der Gegenwart mit allen ihren Inconsequenzen und Abgeschmacktheiten einen offenen Blick hat und auch gar kein Bedenken trägt, seine scharfen, treffenden Bemerkungen mit einer Offenheit herauszusagen, welche, auf anderer Seite hervortretend, nur einen Sturm von unwilliger Verachtung hervorrufen würde. Die letzte pariser Ausstellung war mehr als irgend eine vorher dagewesene der Ort, wo das zur Kunst hinaufgeschwindelte Handwerk seine Triumphe zu feiern gedachte; wohl hat es ihm nicht an dem überschwänglichen Beifall der Urtheilslosen gefehlt, allein hier muss es sich seine Hohlheit und Nichtigkeit um so eindringlicher vorhalten lassen, je vollständiger derjenige, von welchem der Tadel ausgeht, im Uebrigen auf dem Boden moderner Anschauungen steht. Dieser Umstand gibt dem Buche in unseren Augen eine grössere Bedeutung, als es nach Zweck und Einrichtung verdient, und das möge denn auch entschuldigen, wenn diese Besprechung desselben über den Umfang einer gewöhnlichen Anzeige hinausgeht.

Die fünfzehn Capitel, aus welchen das Ganze besteht, behandeln den gegebenen Stoff nach drei Gesichtspuncten: 1) nach Ländern, 2) nach Stoffen geordnet; 3) schliesst sich eine Betrachtung über den Orient und das Museum der Geschichte der Arbeit daran an. Die einzelnen Gruppen der ersten Abtheilung sind: Spanien und Portugal, Scandinavien, Russland, Schweiz, Deutschland, Belgien und Holland, Italien, Frankreich, England, Oesterreich; es folgen die drei Aufsätze über das Glas, die Ornamentation der gewebten Stoffe und Tapeten, endlich über Thon, Porcellan und Fayencen; den Schluss bilden als 14 und 15 die beiden schon oben genannten Arbeiten. Von den zehn ersten Abschnitten bildet jeder eine eingehende Studie für sich, welche die charakteristischen Eigenheiten der Kunst-Industrie bei dem geschilderten Volke nicht in

allgemeinen Umrissen, sondern mit detaillirter Untersuchung der einzelnen Zweige darstellt und den gegenwärtigen Stand der Entwicklung eben so wohl mit dem nationalen Geiste als auch mit der kunsthistorischen Vergangenheit in Verbindung setzt. Wir wollen dem Verfasser nur in die Gebiete folgen, welche uns am meisten angehen, und wo er auch an der Menge der Objecte das ausgedehnteste Feld für seine ästhetische Kritik hat. — Ueber die Art und Weise, wie die Kunst-Industrie Deutschlands auf der Ausstellung vertreten war, konnte nach dem Vorhandenen nur tadelnd geurtheilt werden, der Verfasser trägt sogar kein Bedenken, die deutsche Section, Preussen mitinbegriffen, in dieser Hinsicht die uninteressanteste und langweiligste von Allem zu nennen. Zu dieser scharfen Auffassung sieht er sich eben so sehr berechtigt durch die geschmacklose und fabriksmässige Art der süddeutschen Erzeugnisse, als auch durch die ideen- und erfindungsarme, aus antiken Motiven nüchtern zusammengesetzte Manier, welche vor Allem der berliner Kunst-Industrie eigen ist, besonders der dortigen Porcellanfabrication und den dort gefertigten Silberarbeiten. Auf diese negative Seite des berliner Geschmackes, welcher allerdings schreiende Fehler vermeidet, aber auch ohne Erfindungsgabe und Schöpfungskraft ist, wird noch öfter zurückgekommen, und was Seite 46, 52 und 54 in dieser Hinsicht gesagt wird, charakterisirt diese unfruchtbare Richtung sehr gut. Auch die Bemerkungen über die Entartung der Teppichmanufactur und der Stickereien (S. 53 ff.) sind eben so treffend wie scharf; und wir können dem Verfasser nur beipflichten, wenn er als beschämende Gegenstücke zu letzteren die Leistungen der Schwestern vom armen Kinde Jesu vermisst. — In der italienischen Abtheilung hebt F. vorzüglich die Entartung des Geschmackes bei den ausgestellten Paramenten hervor, welche noch gar nicht von den im Norden eingetretenen Reformbestrebungen berührt scheinen. Dagegen erweisen sich als vielversprechend die Anläufe, welche besonders zu Venedig auf Anregung Salviati's gemacht worden, die verschiedenen Zweige der dort früher blühenden Glaskunst wieder zu beleben. Glasmosaik und Glasgefässe im strengsten Anschlusse an die alte Technik bekunden bereits einen ausserordentlichen Aufschwung der fast in Vergessenheit gerathenen Kunstübung. — Der gelungenste Abschnitt des ganzen Buches ist ohne Zweifel der über Frankreich handelnde, weil hier am deutlichsten das Bestreben und die Befähigung hervortritt, unbeirrt von dem alltäglichen Gerede das Flitterhafte und Gleissnerische scharf abzufertigen. Da nun französischer Geschmack in vielen Gebieten der Kunst-Industrie, und gerade der Kunst-Industrie bei Weitem mehr als der eigentlichen Kunst, für die weitesten Kreise maassgebend geworden ist, so wird hiermit zugleich eine vernichtende Kritik der modernen Verirrungen geliefert, welche sich für moderne Kunst ausgeben. Wenn wir in der schneidigen Definition des französischen Geschmackes (S. 86) für französisch modern substituiren, so thun wir damit vielen Erscheinungen des heutigen Kunstmarktes nicht zu viel. Hören wir nur den Wortlaut: „Ja, wir nehmen keinen Anstand, der allgemeinen Meinung entgegen das Wort auszusprechen, so paradox es klingen mag, der moderne französische Geschmack, das ist der Ungeschmack. — Freilich, wenn der Geschmack in einer beweglichen Phantasie, in dem leichten Geschicke der Hand bestände, mit allerlei Kunst-Elementen fertig zu werden und den Dingen eine Art zu sein, eine Art des Vortrags zu geben, die man nur fühlen kann, die sich nicht analysiren, nicht in Worte fassen und begreifen lässt, wenn der Geschmack ein solches duseliges Etwas ist, dann, ja dann vielleicht hat man ein Recht zu sagen, die Franzosen sind unübertrefflich im Geschmack, und alle Concurrenten reichen ihnen das Wasser nicht." Darauf wird constatirt, wie die jetzige französische Kunstrichtung sich aus der Kunstvergangenheit des Landes, aus den gleichartigen, aber doch immerhin scharf zu trennenden Stilen Ludwig's XIV., XV. und XVI. und daneben aus einem vierten Element, einem unverarbeiteten Naturalismus zusammensetzt. Das ganze Gemisch könne natürlich nicht durch das Bestreben geeinigt sein, das Schöne zu schaffen, sondern gelange höchstens dazu, Neues, Pikantes, Interessantes zu liefern, nicht dem Geschmack, sondern höchstens dem Luxus zu dienen. Der Verfasser geht zum thatsächlichen Nachweise seiner Sätze, die so viel bewunderten Bronzen, die Emailwerke, die Erzeugnisse der Porcellanfabrication und die Silberarbeiten durch; überall weiss er das Willkürliche, Prätentiöse, Ideenarme anschaulich zu charakterisiren. Auch die Werke der Juwelierkunst, der feineren Möbelschreinerei und der Gobelinweberei erhalten nur ein mehr oder minder bedingtes Lob. — Ganz anders fällt dagegen das Urtheil über die englische Abtheilung aus. Nachdem die Engländer bei der ersten londoner Ausstellung ihren niedrigen Stand auf diesem Felde in einer für sie beschämenden Weise gezeigt, haben sie seitdem mit staunenswerther Energie und Ausdauer sich auf gleiche Höhe mit anderen Ländern zu arbeiten gesucht, und die pariser Ausstellung des vorigen Jahres zeigte, wie sehr ihnen dies gelungen war. Wenngleich die Wege, auf denen das Richtige angestrebt wird, sehr durch- und auseinander laufen, so sind doch manche von ihnen die rechten, auf jeden Fall richtiger als auf der anderen Seite des Canals. Eine Kunst-Industrie, von der gerühmt werden kann,

dass sie „wahre und bleibende Schönheit an die Stelle der Mode und Neuheit setze, dass sie die stilistische Umwandlung der Naturformen statt der Imitation ihrer zufälligen Erscheinung verlange, endlich Construction, Bau und Gestaltung nach Zweck und Stoff, Beobachtung der Fläche und ihrer Eigenthümlichkeit, vernünftige Verwendung des Reliefs und seiner verschiedenen Arten“ in sich trage, eine solche Kunst-Industrie muss sich der rechten Lösung ihrer Aufgabe bedeutend genähert haben, wenn auch im Einzelnen noch Missgriffe und Unvollkommenheiten sich finden. Von dem tiefgehendsten Einflusse auf die ganze Hebung und die neugewonnene Richtung der englischen Industrie ist ohne allen Zweifel der gewaltige Aufschwung der Architektur gewesen, welche nicht bloss bei Kirchenbauten, sondern auch in den profanen Werken die Gothik hat zur Geltung kommen lassen. Wie der einmal gegebene Impuls sich den Kleinkünsten und schliesslich auch dem Handwerk mittheilt, darüber erhalten wir S. 124 ff. beachtenswerthe Aufschlüsse. — Während Eisen, Glas und Holz die Stoffe sind, in denen die englische Industrie vorzugsweise ihre Meisterschaft zeigt, hat Oesterreich unter allen ausstellenden Ländern besonders in der Behandlung der textilen Stoffe das Vorzüglichste geleistet, und zwar hauptsächlich dadurch, dass in der Composition der Zeichnung die stilisirten Muster des Orientes und des Mittelalters fast ausschliesslich zur Verwendung kommen. Der Verfasser unterlässt nicht, darauf hinzuweisen, dass zu dieser heilsamen Reaction der Geschmackrichtung das österreichische Museum eben so erfolgreich beigetragen, wie in England der Einfluss des South-Kensington-Museums nachweislich sei.

Dieselben Betrachtungen und Anschauungen wie in den Abschnitten über die Ländergruppen, finden sich in den folgenden drei Capiteln über Glas, die Ornamentation der gewebten Stoffe und Tapeten und über die fictilen Gegenstände wieder, nur sind sie hier ausführlicher und systematischer zusammengestellt, und es wird neben der Musterung der Einzelgegenstände auch eine Uebersicht der Grundbedingungen gegeben, unter denen ein rationeller Fortschritt der betreffenden Kunstzweige möglich ist. Die decorative Seite der textilen Stoffe wird in dem Capitel 14 „der Orient“ nochmals aufgegriffen und hier nach ihren nationalen und stilistischen Beziehungen besprochen. Der Verfasser zeigt, wie das Wesen der orientalischen Kunst die Decoration der ebenen Fläche, das hauptsächliche Kunstmittel die Farbe sei, und wie das Abendland, dessen Sinn für die Behandlung gerade des Flachen und die Anwendung der Farbe ein irregeleiteter und erschlaffter sei, sich an morgenländischen Vorbildern neu erholen und belehren müsse. — Die Hauptgesichtspuncte seiner Richtung, die Hauptergebnisse seiner kunsthistorischen und ästhetischen Forschungen fasst Falke im letzten Abschnitte S. 266 ff. in der Schlussbetrachtung zusammen, der wir aus voller Seele beistimmen. Er scheut sich nicht der Kunst der Neuzeit das Mangelhafte ihrer Leistungen und das Vorhandensein unbegründeter Selbstüberhebung nachdrücklichst vorzuhalten, der Vergangenheit in vielen Stücken die zweifellose Ueberlegenheit zuzusprechen und das einzige Heil für die Gegenwart in dem Studium und der Nachahmung der Vorzeit zu suchen. Modificiren wir diese Grundsätze in richtiger Weise, so können wir sie unbedenklich zu den unserigen machen, und diese Uebereinstimmung in den Principien hat uns die Lecture des Buches so belehrend und genussreich gemacht, dass wir dasselbe mit vollster Ueberzeugung allen denen empfehlen dürfen, welche nicht nur der Ausstellung und ihren wirklichen wie vermeintlichen Herrlichkeiten gegenüber den richtigen Maassstab gewinnen wollen, sondern auch über den Stand, Mängel und Ziele der modernen Kunst-Industrie sich klare, ansprechende Belehrung zu verschaffen wünschen.

Die historische Vergangenheit des St. Veits-Domes in Prag
und
Kranner's Entwürfe zum Ausbau desselben.

Von Prof. W. Zap.

(Siehe Organ Nr. 8 und 9 dieses Jahres.)

(Schluss.)

Nun zum Thurme. Man hört im Publicum oft die Frage aufwerfen, warum kein zweiter Thurm projectirt werde. Die Ursache liegt im Standpuncte des bestehenden Thurmes, der sich von seiner Stelle nicht hinwegrücken lässt und hauptsächlich die projectirte Abweichung vom ursprünglichen Plane des Kirchenbaues verschuldet. Stände er an einer Stelle, wo das ganze Gebäude in seiner Westfronte hätte abgeschlossen werden sollen, wie es in Köln am Rhein der Fall war, so wäre wohl angezeigt gewesen, von der Anlage eines zweiten Thurmes nicht abzugehen. Wenn auch unter König Wladislaw II. zu Ende des XV. Jahrhunderts ein zweiter Thurm an der Nordseite der Kirche angelegt worden sein soll, wovon wir uns aus etwaigen dort vielleicht vorfindlichen Grundmauern noch nicht überzeugen konnten, so wäre dennoch ein solcher zweiter Thurm an jener Stelle weder wünschenswerth, noch nützlich.

Er müsste in den inneren Raum des Gebäudes so störend eingreifen, wie es ohnehin der gegenwärtig stehende unvermeidlich thun wird, und eine Gesammtwirkung beider Thürme von Aussen ginge in der Nähe verloren, weil zwischen den beiden die Masse des Kirchengebäudes entweder den einen oder den anderen verdecken müsste, und erst von der Ferne gesehen, könnten beide einiger Maassen zur Geltung kommen. Das aber wäre kein grosser Gewinn, ein zweiter Thurm wäre ein reiner Luxusbau, der sich eben in Anbetracht der ungeheueren Kosten bei den Verhältnissen der Neuzeit als unausführbar darstellt. Zudem bietet selbst das gegen den Hirschgraben zu abfallende Schieferlager keine hinreichend feste Unterlage für eine derartige Bauführung.

Kranner's schaffender Genius macht aber den einzigen bestehenden Thurm zu einer Hauptzierde des Domes. Kranner hat es herausgebracht, dass die Anlage dieses Thurmes mit dem wiener Stefansthurme in den Maassen und Verhältnissen beinahe vollkommen übereinstimmt. Freilich machten es die am letzteren angebrachten späteren Zubauten, die den unteren Theil des Thurmes verdecken und nur scheinbar seine Baufestigkeit vermehren, dem Auge des Laien beinahe unmöglich, eine Gleichartigkeit mit der Anlage unseres Veitsthurmes herauszubringen. Ursprünglich war der Untertheil unseres Thurmes bis zur Gewölbehöhe der Seitenschiffe gegen das Innere zu auf zwei Seiten offen, so wie das grosse Fenster gegen die Aussenseite, welches letztere wohl ganz gefahrlos wieder geöffnet werden kann; ob aber der Durchbruch der zugemauerten Bogenöffnungen gegen das Innere der Kirche wieder möglich sein wird, hängt von der Beschaffenheit der noch nicht untersuchten Grundfesten des Thurmes ab. Von aussen hat der Thurm an den vier Ecken je zwei schöngegliederte Stützpfeiler, und so verbleibt er bis zur Höhe über den grossen Uhrblättern, alles Weitere muss neu aufgebaut werden. Der Stil des Thurmes weicht merklich ab vom Stile der Kirche selbst, woraus deutlich zu sehen, dass der Thurm selbst ein späterer Einbau ist. Kranner bringt ganz consequent den unteren viereckigen Hauptbau des Thurmes in angemessener Höhe dadurch zum Abschlusse, dass er die Eckpfeiler oben gekuppelt in vier mächtige Fialen auslaufen lässt, zwischen welchen sich die Grundform des Thurmes ins Achteck umsetzt. Doch benutzt er eben diesen Uebergang zur entschiedenen Rückkehr zu dem überaus zierlichen, reich gegliederten Stile, wie er an dem Kirchengebäude selbst sich ausprägt, in kaum merkbarer, überaus glücklicher Weise durch Anbringung eines reichen Maasswerks in Fensterform, wozu ihm wohl das bekannte in der Wenzelscapelle aufbewahrte Reliquiar in Thurmform die Idee eingegeben haben mag: eine Idee, die eben so originel als zugleich schön und prächtig genannt werden muss. Man erzählt sich ohnehin im Volke, dass dieses Reliquiar ein Modell für den Ausbau des Thurmes vorstelle. Uebrigens ist es zugleich eine im grösseren Maassstabe ausgeführte Wiederholung des überall an dem Kern der Strebepfeiler angebrachten Maasswerkes, daher durchaus nichts Fremdartiges.

Hier befindet sich die erste Galerie des Thurmes. Das von derselben hinter dem decorativen Maasswerke aufsteigende Achteck ist von acht hohen Fensteröffnungen mit überhöhten schlanken Giebeln oder Wimpergen überaus zierlich und nobel durchbrochen und endet mit dem zweiten Galerie-Umgange, wo sich die dritte Abtheilung des Thurmes, die überausschön gedachte, durchbrochene Dachpyramide ansetzt. Die drei Hauptglieder des Thurmes werden nirgends von den decorativen Theilen überwuchert, treten daher sehr prägnant auf, und müssten im Ganzen einen Thurmbau von so schönen Verhältnissen darstellen, wie er sich wohl nur selten in der Wirklichkeit vorfindet. Eine mächtige Kreuzblume krönt die herrliche Thurmpyramide, auch ist es zulässig, dass darüber noch unser prager Wahrzeichen, der böhmische Löwe mit dem Kreuze angebracht werde. Die Höhe des Ganzen wird auf 67 Klafter, mit dem Löwen auf etwa 69 Klafter berechnet; es würde daher der Thurm etwa nur um $3^1/_2$ Klafter niedriger sein, als der wiener Stefansthurm, aber zum Kirchengebäude selbst in dem allerbesten Verhältnisse stehen, indem die Länge der Kirche der Höhe des Thurmes beinahe gleichkommt. Hierzu nehme man noch die ausgezeichnete Lage des Gebäudes in Anbetracht, die es eben möglich macht, dass dessen Spitze selbst an den äussersten Gränzmarken des Vaterlandes vom Auge erspäht werden kann.

Die Formen des zu erbauenden Langhauses oder der Schiffe sind schon durch jene des Chores gegeben, und doch stellt sich ihre Gruppirung durch den schöpferischen Geist unseres Dombaumeisters so originel dar, dass man nichts Schöneres und Vollendeteres sich denken kann. Hier werden wir am Hochschiffe wieder die äussere Galerie über dem Triforium angebracht sehen, die an dem alten Theile leider wegen der Schwächung der Hauptpfeiler nicht mehr erneuert werden kann. Gerade der Umstand, dass durch den Einschub des Thurmes an unrechter Stelle die Anlage zweier Westthürme unmöglich wurde, bot die Gelegenheit dar, die Stirnseite der Kirche nicht in dieser üblichen stereotypen, ich möchte sagen, schematischen Weise zu construiren, sondern an ihr das prächtige Strebesystem der Pfeiler und Bogen, welches das Hochschiff zu beiden Seiten flankirt, zur höchsten Geltung zu brin-

gen. Dies an sich gibt schon ein Bild, dem kein ähnliches entgegengestellt werden kann. Wir finden die an den äussersten Strebepfeilern ob der Wenzelscapelle und am Thurme schon ursprünglich angelegten Statuen-Baldachine auch an den Pfeilern der Längen- und Vorderseite ungemein schön und sinnreich fortgesetzt. Den ob der Wenzelscapelle schlank aufsteigenden, jedoch bis unlängst noch leeren Baldachin haben wir im vorigen Jahre durch eine vergrösserte Copie der St. Wenzelsstatue von Meister Peter, welche unter der Leitung unseres prager Bildhauers Wesely ausgeführt wurde, geziert, und die Wirkung dieser Zierde entspricht wohl ganz unseren Erwartungen. Nebenbei gesagt, hat Bildhauer Wesely auch die Originalstatue bereits sorgfältig gereinigt und an ihr das Fehlende glücklich ersetzt; sie wartet nur noch auf ihre Polychromirung und Aufstellung im Innern des Domes, bis hierzu ein passender Ort im alten oder neuen Baue ermittelt sein wird.

An der Westfronte erhebt sich zwischen den Strebepfeilern, Bogenstellungen und reichen Fialen die Stirnseite des Hauptschiffes. Unten öffnen sich zwei Seitenportale in die Nebenschiffe, in der Mitte das Hauptportal. Hier hat es Kranner angezeigt gefunden, dasselbe durch eine Vorhalle ganz nach Art des bereits bestehenden Südportals zu verstellen, weil sonst durch Anbringung eines hohen und tiefen Portals das obere herrliche Stirnfenster unmöglich bestehen könnte. Diese Idee ist eine sehr glückliche zu nennen, um so mehr, als sie aus der ganzen Anlage des Gebäudes hervorgeht. Sie ermöglicht zu beiden Seiten des mit durchbrochenem Maasswerke verzierten Hauptgiebels die analoge Anlegung zweier herrlichen Freitreppen, wie solche an der einen Seite des Südportales bereits bestehen, und die unteren und oberen Galerieen am Dome zugänglich zu machen bestimmt sind. Die an der Vorhalle und über den Seitenportalen gewonnenen Wandflächen sind zur Aufnahme von Mosaikbildern bestimmt, einer Zierde, deren sich unser Dom vor allen französischen und deutschen Domen schon seit Kaiser Karl IV. an seinem Südportale erfreute. Der obere freie Raum über der projectirten Vorhalle bildet sonach eine sehr gut gelegene Loggia.

Gewiss, die strenge Consequenz in allen Verhältnissen und Maassen des Baues, die Pracht und Fülle der Ornamente, die seltene Noblesse in der Ausführung des Ganzen und selbst der constructiven Theile, jedoch in der glücklichsten Weise paralysirten Unregelmässigkeiten, alles das vereinigt sich zu einem so prächtigen, ja, überwältigenden Bilde, wie solches nur ein vollendetes Meisterwerk der Kunst erreichen kann. Voraussichtlich würde wohl hier und da im Detail Manches nach Zufall oder Bedürfniss geändert, modificirt oder reconstruirt werden müssen, wie es überhaupt bei grossen Bauführungen der Fall ist; im Ganzen und Grossen aber kann unmöglich der Gesammt-Eindruck wesentlich alterirt oder gestört, wohl aber nur noch erhöht werden. Meint ja Kranner selbst, dass z. B. noch durch die Anbringung eines stilgemässen Dachreiters oberhalb des Presbyteriums die lange Linie des Dachfirstes wirksam belebt werden könnte.

Noch in weitere Details einzugehen finde ich nicht angemessen; nur die Hauptsachen versuchte ich nach den übereinstimmenden Ansichten darzulegen.

Vorstehenden Vortrag hielt Prof. Zap bei der neunten General-Versammlung des prager Dombauvereins über die Ausbau-Entwürfe, welche im Locale der Versammlung zur Einsicht und Prüfung schon aufgestellt waren.

Der Vorsitzende bemerkte hierzu nur kurz, dass das Directorium geglaubt habe, schon in dieser General-Versammlung den Ausbauplan statutengemäss zur Annahme vorlegen zu sollen, theils um mit der Veröffentlichung der perspectivischen Ansicht des Domes, wie dieser sich nach dem Ausbaue darstellen wird, nicht noch länger warten zu müssen, theils damit der Dombaumeister dann gleich an die Ausarbeitung der Detail- und eigentlichen Baupläne schreiten könne, welcher Arbeit natürlich die Genehmigung des Projectes im Allgemeinen vorgehen müsse.

Der Entwurf und die Veröffentlichung einer perspectivischen Ansicht des Domes in seiner Vollendung sei in früheren General-Versammlungen schon mehrmal angeregt worden, bisher aber nicht möglich gewesen, weil eben die perspectivische Ansicht das Product der ganzen Bauanlage sei, daher die definitive Feststellung des Bauprojectes selbst, wenigstens in seinen Hauptverhältnissen, mit Nothwendigkeit voraussetze.

Jetzt liege aber das Bauproject selbst sammt perspectivischer Ansicht schon vor, und nach Genehmigung des Projectes könne gleich zur Vervielfältigung und Veröffentlichung des letzteren geschritten werden, was allerdings für die Anregung der Theilnahme für den Dombauverein höchst günstig wirken könnte.

Aber auch aus dem zweiten Grunde sei eine möglichst baldige Genehmigung des Ausbauprojectes im hohen Grade wünschenswerth. Denn nach dem vorstehenden Berichte dürfte wohl längstens in zwei Jahren zu dem Ausbaue des Domes geschritten werden können, bis zu welchem Momente dann auch schon die Detailpläne wenigstens theilweise fertig sein müssen. Und auch um an die Ausarbeitung der Detail- und eigentlichen Baupläne zu gehen, müsse ja doch erst das Bauproject selbst, auf

dessen Grundlage sie angefertigt werden sollen, sicher stehen, daher im Allgemeinen genehmigt sein. Für die Hauptgestaltung des neu zu erbauenden Theiles sei ja aber der bereits stehende Theil geradezu maassgebend und gewiss habe Kranner alle in demselben liegenden Fingerzeige mit seltener Pietät und in einer für die Gesammtgestaltung überaus glücklichen Weise benutzt und eben so glücklich und genial die sich für den Ausbau aus früheren Abweichungen von dem verlorenen ursprünglichen Plane ergebenden namhaften Schwierigkeiten überwunden.

Wenn nun die geehrte Versammlung, wie das Directorium mit Sicherheit erwarte und daran glaube, mit der Total-Idee des vorliegenden Kranner'schen Ausbauprojectes einverstanden sei, so möge sie mit Beruhigung dasselbe annehmen und das Directorium zu dessen Ausführung autorisiren, aber auch versichert sein, dass Letzteres über dieses Project auch noch das Urtheil der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung historischer Baudenkmale sich erbitten und thunlichst berücksichtigen, überdies aber mit aller Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt auch dahin streben werde, damit dasselbe durch einzelne Abänderungen in der Anordnung für den Gesammt-Eindruck minder wesentlicher Theile, wie sich solche Abänderungen bei der detaillirten Durchbildung eines Planes jederzeit ergeben, nicht leide, sondern noch gewinne, und bei dieser Durchbildung auch die Ornamente und das ganze Detail den Anforderungen des Stiles und der Einheit des Ganzen vollkommen entspreche.

Nachdem sich noch Canonicus Dr. Prucha im ähnlichen Sinne kurz ausgesprochen, wird ohne weitere Debatte der Antrag des Directoriums und somit das vorgelegte Ausbauproject des Dombaumeisters einstimmig angenommen.

Nachdem die aufgestellten Verhandlungs-Gegenstände erschöpft sind, stellt der Vorsitzende die Anfrage, ob Jemand unter den anwesenden Herren Vereins-Mitgliedern einen Antrag zu stellen wünsche. Es meldete sich hierauf Niemand zu einem Antrage; doch wendet sich wirkliches Vereins-Mitglied Joseph Dittrich, Stadtrath in Prag, an das Präsidium mit der Frage: in welcher Weise die Polychromirung des Domes werde durchgeführt werden, und ob eine Polychromirung gothischer Dome stilgemäss sei, indem er erwähnt, dass diese Anfrage eigentlich nicht von ihm selbst ausgehe, sondern er zu derselben von Anderen aufgefordert worden sei, da gegen eine Polychromirung des Innern des Domes überhaupt von mehreren Seiten Besorgnisse obwalten.

Hierauf erwiedert der Vorsitzende, dass eine Beantwortung der ersten Frage über die Art und Weise so wie die Ausdehnung der künftigen Polychromirung des St. Veitsdomes allerdings schwierig sei; denn bisher habe sowohl der Dombaumeister als auch das Directorium sich nur im Allgemeinen für die Polychromirung, d. i. für eine malerische oder doch farbige Ausstattung des Innern ausgesprochen, der Dombaumeister aber ein Project hierzu, mit dessen Entwurf er erst vor Kurzem beauftragt worden sei, natürlich noch nicht hat liefern können. Dafür aber, dass die alten Dome wirklich und zwar ausnahmslos polychromirt waren, habe man in neuerer Zeit die sichersten Belege aufgefunden und hierüber sei unter allen Fachmännern gar kein Zweifel mehr vorhanden. Ob die ganzen Wände bemalt gewesen sind, oder nur einzelne Theile derselben, oder nur die wichtigsten constructiven Glieder, wie Säulenbündel, Dienste, Consolen, Rippen, Schlusssteine etc., darüber seien die Acten noch nicht geschlossen; doch scheine die erstere Meinung mehr Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Uns handle es sich um eine vollständige Wiederherstellung des St. Veitsdomes, wie er ursprünglich gewesen ist oder sein sollte, und auch in diesem Dome haben sich bei der Beseitigung des Anwurfes und der geschmacklosen Malerei späterer Zeiten unzweifelhafte Spuren der alten Polychromirung gefunden. Es könne demnach kein Zweifel darüber obwalten, dass die Polychromirung des Inneren gothischer Dome, daher auch unseres St. Veits-Domes, nicht nur erlaubt, sondern sogar auch — wenigstens innerhalb gewisser Gränzen — dem ursprünglichen Zustande entsprechend, daher angezeigt und nothwendig sei.

Zur Beruhigung des Herrn Fragestellers möge noch das dienen, dass ja der Dom auch in letzter Zeit, wenn auch noch so schlecht, durchaus bemalt, nämlich mit einer aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia herrührenden Bemalung an den Pfeilern, Wandflächen, Gewölben versehen gewesen sei. Es würde daher das Publicum unangenehm afficiren, überhaupt einen dürftigen, kahlen Eindruck machen, wenn die alte Farbe einfach abgekratzt und beseitigt, aber durch gar keinen neuen Farbenschmuck ersetzt würde.

Doch dürfe man sich unter einer solchen Polychromirung freilich nicht etwa eine gewöhnliche Zimmermalerei denken; die Polychromirung muss einen ganz anderen, ernsten Charakter tragen. Alles komme dabei auf Stilgemässheit und auf harmonische Stimmung der Farbentöne an. Das Directorium werde in dieser Beziehung gewiss mit aller nur möglichen Vorsicht zu Werke gehen. Es sei daher auch nothwendig, dass der Dombaumeister über diesen allerdings überaus wichtigen Gegenstand an in ihrer ursprünglichen Polychromirung noch erhaltenen alten

kirchlichen Bauwerken sorgfältige Vorstudien mache, ehe er daran geht, für die Polychromirung unseres Domes seine Entwürfe festzustellen, die dann vor ihrer Genehmigung und Ausführung gewiss noch allseitig der strengsten Prüfung und Erwägung würden unterzogen werden.

Der Vorsitzende glaubt, hoffen zu dürfen, dass sich die General-Versammlung mit diesen Aufklärungen beruhigen und die weiteren Veranlassungen mit vollem Vertrauen dem Directorium anheim stellen werde.

Diesen Worten des Vorsitzenden schliesst sich auch das Directions-Mitglied Dr. Ambros mit einigen kurzen Bemerkungen im gleichen Sinne an, eben auch die Nothwendigkeit einer Polychromirung im Allgemeinen anerkennend und namentlich auf die alte und neue Polychromirung italienischer Dome hinweisend.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Zwei bedeutende Publicationen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst stehen uns für die nächste Zeit in unserer Nähe bevor.

Auf Veranlassung des Vorstandes des kölner Diöcesan-Kunstvereins beabsichtigt Dr. Bock aus Aachen in einer populär gehaltenen Schrift alle jene bedeutenderen Bauwerke des Rheines unter dem Titel: „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Ein Führer etc.", zu veröffentlichen und durch passende Holzschnitte zu erläutern, welche von Mainz bis Cleve den schönen vaterländischen Strom umstehen und welche in ihrer heutigen Wiederherstellung alljährlich die Blicke von Tausenden in- und ausländischer Besucher fesseln. Leider fehlte bis zur Stunde ein brauchbarer, zeitgemässer Führer zu den merkwürdigsten Baudenkmalen des Rheines und seiner Nebenflüsse, der vom Standpuncte der heutigen archäologischen Wissenschaft diese stummen und doch so beredten Zeugen einer grossen Vergangenheit und deren kunstreichen Geräthe und innere Ausstattung kurz bespräche und durch Abbildungen erläuterte.

Um die Anschaffung eines solchen Werkes, dessen Mangel in letzten Zeiten oftmals beklagt worden, auch weniger Bemittelten für äusserst geringen Preis zugänglich zu machen, haben hervorragende Mitglieder des hohen rheinischen und westfälischen Adels sich entgegenkommend bereit erklärt, durch Uebernahme der Kosten für xylographische Ausstattung je einzelner Bauwerke, das endliche Zustandekommen eines solchen Werkes begründen zu helfen. In der festen Zuversicht, dass das gedachte patriotische Unternehmen allseitigen, ungetheilten Beifall finden werde, hat Canonicus Dr. Bock die Angehörigen der fürstlichen, gräflichen und freiherrlichen Geschlechter Rheinlands und Westfalens eingeladen, durch Zahlung der Kosten für xylographische Illustration je eines Bauwerkes das Erscheinen des gedachten Werkes ermöglichen und sicherstellen zu wollen und allseitiges Entgegenkommen hat das Gelingen dieses Unternehmens sichergestellt. Seine Königl. Hoheit der Kronprinz Friedrich Wilhelm hat die Protection über dieses Werk zu übernehmen geruht. Die Aufzählung und Reihenfolge jener Monumente, wie sie in dem Werke „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters" aufgeführt sind, umfasst Folgendes:

„Erster Theil.

Die Baudenkmale des Niederrheines von Cleve bis Köln.

1) Die Pfarrkirche in Cleve.
2) Die Schwanenburg in Cleve.
3) Die Kirche des h. Willibrordus in Emmerich.
4) Die Collegiatkirche St. Victor in Xanten.
5) Die Pfarrkirche St. Nicolaus in Calcar.
6) Die Stiftskirche in Wissel bei Calcar.
7) Die Pfarrkirche in Wesel
8) Die Minoritenkirche in Duisburg.
9) Die Münsterkirche in Essen.
10) Die Abteikirche in Werden.
11) Die Stiftskirche in Kaiserswerth.
12) Die Pfarrkirche in Ratingen.
13) Die Kirche des h. Lambertus in Düsseldorf.
14) Die Stiftskirche St. Quirin in Neuss.
15) Die Kirche der ehemaligen Cistercienser-Abtei in Altenberg.
16) Die Kirche des h. Veit in M.-Gladbach.
17) Die Kirche der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei in Knechtsteden.

Zweiter Theil.

Die bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke Kölns.

1) Der Dom.
2) Der Schrein der heiligen drei Könige und der Reliquienschatz.
3) St. Andreas.
4) St. Ursula.
5) St. Cunibert.
6) St. Martin.
7) St. Maria im Capitol.
8) St. Gereon.
9) St. Aposteln.
10) Die Minoritenkirche.
11) St. Pantaleon.
12) St. Georg.
13) St. Severin.
14) St. Maria-Lyskirchen.



15) St. Cäcilia.
16) Das Rathhaus.
17) Der Gürzenich.
18) Das Templerhaus.
19) Das Ehrenthor.

Dritter Theil.

Die Monumente zwischen Köln, Aachen und Bonn.

1) Die Kirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei in Brauweiler.
2) Die Pfarrkirche St. Anna in Düren.
3) Die Carthäuserkirche Maria Wald an der Ruhr.
4) Die Pfarrkirche in Nideggen.
5) Die ehemalige Stiftskirche in Münstereifel.
6) Die Pfarrkirche St. Peter in Zülpich.
7) Das carolingische Münster in Aachen und seine Capellen.
8) Das Rathhaus in Aachen.
9) Die Curie Richard's von Cornwallis in Aachen.
10) Marschierthor und Pontthor in Aachen.
11) Das ehemalige Cisterciensenstift Steinfeld.
12) Die ehemalige Abteikirche in Cornelimünster.
13) Die Nonnenstiftskirche St. Georg in Schwarzrheindorf.
14) Die Münsterkirche in Bonn.
15) Die Deutschordenscapelle, ehemals in Ramersdorf, jetzt auf dem Friedhofe in Bonn.
16) Die ehemalige Benedictiner-Abtei in Siegburg.
17) Die ehemalige Cistercienser-Abtei Marienstadt.

Vierter Theil.

Die bedeutendsten Bauwerke des Mittelalters am Mittelrhein zwischen Bonn, Coblenz und Trier.

1) Die Kirche der ehemaligen Cistercienser-Abtei in Heisterbach.
2) Die Pfarrkirche in Sinzig.
3) Die Pfarrkirche in Heimersheim.
4) Die ehemalige Abteikirche in Laach.
5) Die Pfarrkirche in Ahrweiler.
6) Die Marienkirche in Andernach.
7) Die Pfarrkirche in Linz.
8) Abteikirche und Capitelsaal in Rommersdorf.
9) Die Kirche des h. Castor in Coblenz.
10) Die Matthiascapelle in Kobern an der Mosel.
11) Das Schloss Eltz.
12) Die Kirche des h. Martinus in Münstermayfeld.
13) Die Spitalkirche in Cues an der Mosel.
14) Der Dom in Trier.
15) Die Liebfrauenkirche in Trier.
16) Die Porta nigra in Trier und der Anbau von Bischof Poppo.
17) Die ehemalige Abteikirche in Echternach.
18) Die Abteikirche in Tholey bei St. Wendel.

Fünfter Theil.

Die Monumente des Mittelalters am Oberrhein von Coblenz bis Mainz.

1) Der Dom St. Georg in Limburg an der Lahn.
2) Die Kirche des h. Lorenz in Diekirch.
3) Die Pfarrkirche in Oberlahnstein.
4) Die ehemalige Stiftskirche in Wetzlar.
5) Die Pfarrkirche in Boppard.
6) Die Pfarrkirche des h. Peter in Bacharach.
7) Die Liebfrauenkirche in Oberwesel.
8) Die ehemalige Cistercienser-Abtei in Ebersbach.
9) Die Michaelscapelle in Kidrich.
10) Die Clemenskirche bei Bingen.
11) Der Dom in Mainz.
12) Die Kirche des heil. Stephan in Mainz."

Mit dem ausdauerndsten Fleisse ist auf diese Weise Canonicus Dr. Bock bemüht, die Interessen der deutschen Kunst zu fördern, an Vielseitigkeit und Vielrührigkeit mag ihm kaum ein anderer gleichkommen. Wir wollen hier einen Ueberblick über die früheren Publicationen unseres fleissigen Mitarbeiters geben:

„1852.

Commentar zu der mittelalterlichen Kunst-Ausstellung zu Crefeld, worin niedergelegt ist die Geschichte der Paramentik und der kirchlichen Gefässe vom X. bis zum XVI. Jahrhunderte, chronologisch geordnet. Zweite Auflage. Crefeld, Druck und Verlag von J. B. Klein, 1852.

1855.

Die Goldschmiedekunst des Mittelalters auf der Höhe ihrer ästhetischen und technischen Ausbildung, plastisch nachgewiesen in einer Sammlung von Original-Abgüssen der hervorragendsten kirchlichen Gefässe und Geräthschaften vom X. bis XVI. Jahrhunderte. Mit beschreibendem Text und einem Vorworte. Köln 1855, Druck von M. DuMont-Schauberg.

1857.

Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung nachgewiesen und durch zahlreiche Abbildungen erläutert. Mit einem Vorwort von Dr. Georg Müller, Bischof von Münster. Bonn, Verlag von Max Cohen & Sohn, 1856.

Die Kleinodien des heil. römisch-deutschen Reiches, 1857, (3, 4, 5).

Die ungarischen Kron-Insignien. (Abdruck aus den »Mittheilungen«.) Wien, aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1857.

Die ungarischen Reichs-Insignieen, 1857 (6, 7, 8).

Die Kron-Insignien Böhmens, 1857 (9).

Der Tassilokelch nebst Leuchter zu Kremsmünster, 1857.

Die mittelalterliche Kunst in ihrer Anwendung zu liturgischen Zwecken. Aufzählung und Beschreibung sämmtlicher mittelalterlichen Kunstgegenstände, aufgestellt bei Gelegenheit der zweiten General-Versammlung der Diöcesan-Kunstvereine in der St. Ulrichskirche zu Regensburg. Uebersichtlich geordnet von F. Bock und G. Jacob. Regensburg bei Fr. Pustet. 1857.

1858.

Beiträge in dem Lieferungswerke der mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates. 1. Band, 1858.

Der Reliquienschrein zu Salzburg. In quarto von Seite 136—140 mit einer Tafel und fünf Holzschnitten.

Die gothische Thür zu Bruck an der Mur mit Andeutungen über die Entwicklung der Thürverschlüsse im Mittelalter von Seite 41 bis 47 mit zwei Tafeln in Farbendruck und einem Holzschnitt.

Der Taufbrunnen der erzbischöflichen Metropolitankirche zu Salzburg mit einer Tafel von Seite 166—170.

Das heilige Köln. Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sacristeien, aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes und der Paramentik. Leipzig, T. O. Weigel, 1858.

Les trésors sacrés de Cologne. Objets d'art du moyen âge conservés dans les églises et dans les sacristies de cette ville. Texte traduit de l'Allemand par W. et E. de Sackau. Paris. A. Morel 1862.

Der gestickte Messornat der ehemaligen Nonnenabtei Göss in Steiermark, 1858 (3, 4).

1859.

Die Musterzeichner des Mittelalters. Anleitende Studienblätter für Gewerb- und Webeschulen, für Ornamentzeichner, Parament-, Teppich- und Tapetenfabricanten; nach alten Originalstoffen eigener Sammlung. Leipzig, T. O. Weigel, 1859.

Frühcarolingische Kirchengeräthe im Stifte Kremsmünster, 1859 (2).

Catalogus pannulorum holosericorum textura et antiquitate memorabilium. Coloniae. 1859, typis J. P. Bachemii.

Das Carolingische Münster zu Aachen und die St. Godehardskirche zu Hildesheim in ihrer beabsichtigten inneren Wiederherstellung. Praktische Beiträge zur Lösung der Frage: Welche Grundsätze sind bei der inneren Ausstattung und Einrichtung älterer romanischer Kirchen maassgebend? Bonn, bei Henry und Cohen, 1859.

Das Schatzverzeichniss des Domes von St. Veit in Prag, 1859 (9, 10, 11, 12).

Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn mit drei Tafeln und achtzehn Holzschnitten. Wien, aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei; in Commission bei W. Braumüller, 1859.

Ein byzantisches Purpurgewebe des XI. Jahrhundertes, 1859 (10).

Die deutsche Königskrone im Schatze der ehemaligen Krönungskirche zu Aachen, 1859 (3).

1860.

Die deutschen Reichskleinodien mit Hinzufügung der Krönungs-Insignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei, in geschichtlicher, liturgischer und archäologischer Beziehung. I. Theil. Mit 6 Kupfertafeln und 12 Holzschnitten. Einfache Ausgabe. Wien, aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1860.

Die Schriften A. Reichensperger's und ihre Bedeutung für die Wiederbelebung der christlich germanischen Kunst. Wien, aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1860.

Die bischöfliche Inful des Stifters Admont, nebst Angabe der Höhen-Verhältnisse mittelalterlicher Mitren, 1860 (8).

Die Kirchenschätze der Erz-Abtei Martinsberg (bei Raab) in Ungarn aus dem XII. Jahrhunderte, 1860 (12).

Der Reliquienschatz des Liebfrauen-Münsters zu Aachen in seinen kunstreichen Behältern, zum Andenken an die Heiligthumsfahrt von 1860. Mit einer Einleitung von Dr. J. Th. Laurent, Bischof von Chersonnes i. p. i. Aachen, Selbstverlag, 1860.

Die gemusterten Purpurstoffe in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. (»Mittheilungen« 1860, März.)

Geschichtlicher Entwicklungsgang der Seiden- und Sammtfabrication des Mittelalters. Nachgewiesen in einer Sammlung von nahe an 800 gemusterten Stoffen und Stickereien im Privatbesitze. Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1860.

1861.

Der Adler-Ornat im Domschatze zu Brixen, 1861 (6).

Der Schatz von St. Marcus in Venedig, 1861 (8).

1862.

Katalog der Ausstellung von neueren Meisterwerken mittelalterlicher Kunst zu Aachen, eröffnet bei Gelegenheit der XIV. General-Versammlung katholischer Vereine, nebst einer kunstgeschichtlichen Einleitung; Aachen 1862. Druck von C. H. Georgi in Aachen.

Die Geschenke Ludwig's des Grossen, Königs von Ungarn und Polen. Mit 9 Holzschnitten. Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1862 (5).

Schloss Karlstein in Böhmen, 1862 (3, 4).

1863.

Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im carolingischen Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg. Aachen 1863.

Entstehung und Entwicklung des Zeugdruckes im Mittelalter 1863. Mit 10 Tafeln in Farbendruck, 20 Seiten Text, Gross Quart.

Als Einleitung abgedruckt in dem grossen Werke von T. O. Weigel:

»Die Geschichte der graphischen Künste«.

Der Karlsteppich, in Ausführung genommen von den Frauen und Jungfrauen Aachens, 1863. Kaatzer's Verlag.

1864.

Die Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Natino nebst den Kron-Insignien Böhmens Ungarns und der Lombardei und ihren formverwandten Parallelen. Auf allerhöchsten Befehl gedruckt in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1864. Leipzig bei T. O. Weigel.

Ueber die christlichen Messkännchen, 1864 (1).

1865.

Die kirchliche Stickkunst ehemals und heute, unter besonderer Beachtung der betreffenden Leistungen der Genossenschaft vom armen Kinde Jesu zu Döbling bei Wien. Mit mehreren Abbildungen. Wien, in Commission von Mayer und Comp., 1865.

Das Münsterchor zu Aachen und seine Ausschmückung an den Festen des 15. Mai 1865. Druck von M. Urlich's Sohn in Aachen.

1866.

Karl's des Grossen Pfalzcapelle und ihre Kunstschätze. Kunstgeschichtliche Beschreibung des carolingischen Oktogons zu Aachen, der späteren gothischen Anbauten und sämmtlicher im Schatze daselbst befindlichen Kunstwerke des Mittelalters. Köln und Neuss, Verlag von L. Schwann, 1866 und 1867.

Das Liebfrauenmünster zu Aachen in seiner ehemaligen baulichen Entstellung und in seiner theilweise vollzogenen Vollendung. Vortrag am 11. Januar im Saale der grossen Redoute gehalten. Aachen 1866, Verlag von Alb. Jacobi.

1867.

Karl's des Grossen Heiligthümer zu Aachen. Kurze Beschreibung derselben nebst Betrachtungen und Gebeten bei der öffentlichen Zeigung. Zur Erinnerung an die aachener Heiligthumsfahrt im Jahre 1867, mit dreissig erklärenden Holzschnitten. Köln und Neuss, 1867. Verlag von L. Schwann.

Das Heiligthum zu Aachen. Kurz gefasste Beschreibung und Abbildung sämmtlicher »grossen und kleinen Reliquien« des ehemaligen Krönungsmünsters, so wie der vorzüglichsten Kunstschätze daselbst. Köln und Neuss, Druck und Verlag von L. Schwann 1867.

Die Reliquienschätze der ehemaligen gefürsteten Reichsabteien Burtscheid und Cornely-Münster, nebst den Heiligthümern der früheren Stiftskirche St. Adalbert und der Theresianerkirche zu Aachen. Zur Erinnerung an die Heiligthumsfahrt von 1867, mit vielen Abbildungen. Köln und Neuss 1867, Verlag von L. Schwann.

Das ungarische Nationalmuseum zu Pesth, mit 44 Holzschnitten, 38 Seiten, 1867. Abgedruckt in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission."

Mitgetheilt im „Organ für christliche Kunst" in Köln:

„Baldachin-Altäre aus St. Stephan in Wien und aus der Teinkirche zu Prag, oder: wie ist es mit dem Neubaue von Altären zu halten? 1857.

Die Moldaubrücke zu Prag, ihr Baumeister und ihre Bildwerke.

Reliquienschrein des h. Castor zu Carden an der Mosel.

Der Kaisermantel Otto's IV., kürzlich wieder aufgefunden in Braunschweig.

Jagdhorn in Elfenbein mit figuralen Darstellungen und silbervergoldeten Einfassungen.

Die Burgveste Hohenzollern in ihrer heutigen Wiederherstellung.

Das neue Missale Romanum im mittelalterlichen Stile herausgegeben von H. Reiss in Wien.

Kurze Notizen zur Beschreibung der ehemaligen Augustiner-Abtei Klosterrath (Roda-Rolduc). Köln 1859, bei M. DuMont-Schauberg.

Notizen über die neuesten Arbeiten des Institutes von Georg Widenmann in M.-Gladbach zur Anfertigung von kirchlichen Weisszeugsachen im mittelalterlichen Stile, 1859.

Monstranzen in den Formen der Spätgothik, Eigenthum der Pfarrkirche zu Sinzig.

Die Benedictiner-Abteikirche des h. Vitus zu M.-Gladbach und ihre heutige Wiederherstellung, 1859.

Die feierliche Erhebung und Uebertragung der irdischen Ueberreste des seligen Albertus Magnus."

Ein anderes höchst interessantes Unternehmen betrifft unseren Dom, der von Tag zu Tag mehr seiner Vollendung entgegenwächst und desshalb auch mit steigendem Interesse Auge und Sinn aller Beschauer und Domfreunde gefangen nimmt. Angekündigt wird als in der Verlagshandlung von Schwann in Neuss erscheinend:

Der Dom zu Köln, seine Construction und Ausstattung.

Gezeichnet und herausgegeben von Frz. Schmitz, Architekt. Historischer Text von Dr. L. Ennen, Stadtarchivar zu Köln.

Dies architektonische Werk ist das Erzeugniss nachhaltig fortgesetzter Studien und Mühen. Sein Erscheinen findet alle Berechtigung durch die mit genauer Sachkenntniss verbundene Meisterschaft des Herausgebers in allseitig richtiger Behandlung der Bauformen des Domes. In der Dombauhütte gebildet und nach dem Ausscheiden des jetzigen Ober-Bauraths Professor Schmidt aus derselben als dessen Nachfolger zu selbständiger Wirksamkeit daselbst berufen, hat der

Herausgeber sich die vorliegende Aufgabe gestellt und dieselbe in einer Weise gelöst, dass ein Ganzes geschaffen worden ist, welches allen Anforderungen eines geläuterten Kunstgeschmackes im Allgemeinen vollkommen entspricht, auch die weitgehendsten Ansprüche eines durchgebildeten Verständnisses für mittelalterliche Architektur befriedigen wird.

Wir enthalten uns jeder ferneren Anpreisung dieses Werkes um so mehr, als wir das feste Vertrauen haben, dasselbe werde sich durch sich selbst empfehlen und zweifelsohne sehr bald die Anerkennung des kunstliebenden und gebildeten Publicums erringen.

Die der mittelalterlichen Architektur und Kunstweise speciel sich widmenden Architekten und Baumeister aber glauben wir auf dieses Werk besonders aufmerksam machen zu müssen, zumal dasselbe die nach den in den alten Bauhütten auf Grund höchst einfacher Principien entwickelten Constructions-Anordnungen in leicht verständlicher Weise erläutert; auch sämmtliche der Architektur dienstbar gewordenen und dieselbe ergänzenden Kunstschöpfungen im Gebiete der Bildnerei und Glasmalerei nachweist und dem Verständnisse entgegenführt.

Das ganze Werk wird auf etwa 150 Blättern die cotirten Grundrisse, Aufrisse, Durchschnitte und Details des Domes enthalten; ferner die Chorstühle, Altäre, den statuarischen Bilderschmuck und die Farbenfenster, so weit dieselben historische Bedeutung haben, und in 25 Lieferungen in jeweiligen Zwischenräumen von 6 Wochen erscheinen. Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.

Dem Werke wird eine den Zweck desselben behandelnde Einleitung, ein historischer Text von Dr. Ennen, Stadtarchivar zu Cöln, ein erläuternder Text und ein chronologisches Register über sämmtliche Tafeln vom Herausgeber beigefügt werden.

Die ersten 12 Lieferungen enthalten:

1. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Hauptgrundriss.
„ 3. Maasswerk über dem Eingange in der südlichen Thurmhalle.
„ 4. Pfeilerentwicklung an den Thürmen (1. Stockw.)
„ 5. Baldachine im hohen Chore.
„ 6. Ansicht gegen das Triforium des südlichen Thurmes. (Mittelschiff.)

2. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Südliches Seitenportal der Westseite.
„ 3. Details. (Südlicher Thurm.)
„ 4. Grundrisse des nordwestlichen Eckpfeilers.
„ 5. Baldachine in der Muttergottescapelle und in den Fronten des Nord- und Südportals.
„ 6. Fronte nebst Pyramide am Chore.

3. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Südportal. (Ansicht und Durchschnitt.)
„ 3. Grundriss der Thürme. (1. Stockwerk.)
„ 4. Fensterfronte vom südl. Thurme. (2. Stockw.)
„ 5. Entwicklung des Mittelpfeilers der Thürme. (2. Stockwerk.)
„ 6. Baldachin am südl. Thurme (an den Pfeilern).

4. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Westliches Hauptportal.
„ 3. Grundriss der Thürme. (2. Stockwerk.)
„ 4. Fenstermaasswerk nebst Fronte der Lang- und Querschiffe. (2. Stockwerk.)
„ 5. Grundrisse der Lang- und Querschiffswände. (2. Stockwerk.)
„ 6. Baldachin am südlichen Thurme (siebeneckig).

5. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Grundriss über dem Triforium.
„ 3. Grundrisse des Südportals, 1 u. 2.
„ 4. Fensterbrüstung an der Westfronte der Thürme.
„ 5. Details der Baldachin-Pyramiden von den Thürmen. (1. Stockwerk.)
„ 6. Triforien im Chore (zwei- und viertheilig).

6. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Durchschnitt des Seitenportals (südl. Thurm).
„ 3. Chorschranken. (Ansicht und Grundriss.)
„ 4. Details hierzu nebst Wandmalerei. (Chromolithographie).
„ 5. Grundriss der Thürme. (3. Stockwerk.)
„ 6. Console am Eingange des südlichen Thurmes.

7. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Westliche Hauptansicht.
„ 3. Grundrisse des Südportals 3 u. 4.
„ 4. Innere Ansicht der westlichen Hauptportalwand.
„ 5. Grundriss vom nordwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes. (2. Stockwerk.)
„ 6. Piscinen aus den Chorpallen.

8. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Strebewand des südlichen Querschiffes.
„ 3. Details der Portalfronte über dem Haupteingange.
„ 4. Grundrisse hierzu.
„ 5. Fialenendigung auf den Strebepfeilern. (Laube.)
„ 6. Grabmal der heiligen Irmgardis in der Agnescapelle.

9. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Durchschnitt durch das Transept nach der Linie C D der Grundrisse.
„ 3. Grundrisse des Südportals 5 u. 6.

Blatt 4. Sockel und Capitäle aus dem Chore und den Schiffen.
„ 5. Kleiner Baldachin in dem Portale des südlichen Thurmes.
„ 6. Mittelpfeiler-Endigung an den Thürmen. (3. Stockwerk.)

10. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Glasfenster aus dem Chore (viertheilig) Chromolithographie.
„ 3. Sockel und Capitäle in den Capellen des Chores.
„ 4. Grundriss vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes. (1. Stockwerk.)
„ 5. Grosser Baldachin in dem Eingange des südlichen Thurmes.
„ 6. Grundrisse des Nordportals 1 u. 2.

11. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Pfeilerentwicklung an den Thürmen im 2. Stockwerk.
„ 3. Pfeilerentwicklung des nördlichen Thurmes. Nordöstlicher Eckpfeiler, 1. Stockwerk.
„ 4. Details hierzu.
„ 5. Baldachine über den Reliefs im Bogenfelde der südlichen Eingangshalle in der westlichen Hauptansicht.
„ 6. Grundriss von dem südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes (2. Stockwerk).

12. Lieferung.

Blatt 1. u. 2. Nordportal. (Ansicht und Durchschnitt.)
„ 3. Grundrisse dazu 3 u. 4.
„ 4. Innere Ansicht der Portalwand der Nord- und Südseite. (1. Stockwerk.)
„ 5. Chorstühle. (Anlage derselben.)
„ 6. Details hierzu.

Die correcte und gewissenhafte Ausführung der Reproduction wird durch den Herausgeber zugesichert; alle Platten werden unter dessen specieller Leitung, Aufsicht und eigenem Mitwirken hergestellt. Jeder, welcher einmal in der Lage gewesen ist, seine eigenen Entwürfe oder Aufnahmen durch Kupfer- oder Steindruck wiederzugeben, wird wissen, mit welchen Schwierigkeiten bei der Ausführung man zu kämpfen hat, wenn die Zeichnungen nicht das Gepräge des Gezwungenen an sich tragen sollen. Aus diesem Grunde hat der Herausgeber sich dieser Arbeit gern mit dem Bewusstsein und in der Absicht unterzogen, dass den Blättern, welche mit Aufwendung grosser Mühe und Ausdauer angefertigt werden, das Charakteristische der Architektur unseres prächtigen Domes nicht verloren gehe.

München. Zur Erhaltung der Kunstdenkmale und Alterthümer Baierns wurde von der hiesigen Regierung eine Commission von Sachverständigen unter unmittelbarer Leitung des Cultus-Ministers eingesetzt und derselben in der Person des rühmlich bekannten Prof. Dr. Hefner v. Alteneck ein General-Conservator als Mitglied beigegeben, welcher alljährlich einzelne Theile des Königreiches zu bereisen, die im Gebiete der Kunst und Kunst-Industrie denkwürdigen Werke zu verzeichnen und in Betreff deren Erhaltung oder Nutzbarmachung Vorschläge zu machen hat. Gleichzeitig wurden die Landesbehörden zur thatkräftigen Unterstützung der Commission und der Arbeiten des General-Conservators angewiesen. Hoffentlich wird diese nachahmungswerthe Maassregel, welche übrigens in ähnlichen französischen, preussischen und würtembergischen Einrichtungen ihre bewährten Muster besitzt, der seit Jahren im grossen Stile betriebenen Verschleppung werthvoller Kunstwerke aus Baiern ein Ziel setzen.

Wien. Die Glassammlung im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien hat durch die kürzlich geschehene Erwerbung der Schleinitz'schen Sammlung in Dresden einen so ausserordentlichen Zuwachs erhalten, dass sie jetzt, wenn man das ganze Gebiet der künstlerischen Glasindustrie überfliegt, den Arten nach eine gewisse Vollständigkeit in Anspruch nehmen kann und ein reiches Material zur Belehrung, zum künstlerischen Studium und zur Nachbildung darbietet. Der neue Erwerb der genannten Dresdener Sammlung, welche vorzugsweise durch längeren Aufenthalt und wiederholte Reisen ihres früheren Eigenthümers in Italien zusammengebracht ist und etwa 350 Gegenstände umfasst, besteht zu zwei Drittheilen aus venetianischen Gläsern; die übrigen sind deutsche vom XVI. bis zum XVIII. Jahrhunderte, und unter ihnen befinden sich ausgezeichnete grüne Gläser mit Malereien in Emailfarben und geschliffene böhmische Krystallgläser.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 13. — Köln, 1. Juli 1868. XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Johann Heinrich Böhmer und sein Verhältniss zur Kunst. — Reminiscenzen an die älteren Ciborienaltäre. — Hans Sibmacher's Stick- und Spitzenbuch-Musterbuch. — Besprechungen etc.: Paderborn. Breslau. Paris.

Johann Heinrich Böhmer und sein Verhältniss zur Kunst.

Unlängst ist von Johann Janssen, einem der Testamentsvollstrecker des berühmten Geschichtsforschers Böhmer, ein Werk in drei Bänden unter dem Titel: „Johann Friedrich Böhmer's Leben, Briefe und kleinere Schriften", veröffentlicht worden, welches denjenigen, die dermalen das Deutschthum und die deutsche Nationalität vorzugsweise im Munde führen, recht unbequém sein und daher wohl nach Möglichkeit von ihnen todtgeschwiegen werden wird. Böhmer war nämlich ein echter Deutscher, der sich es zur Lebensaufgabe gestellt hatte, zu erforschen, was die germanische Race vormals so gross und herrlich, ja weltgebietend, gemacht hatte, der aber auch zugleich darauf bedacht war, von den Resten der früheren Herrlichkeit zu retten, wass nur immer möglicher Weise gerettet werden konnte, und zu lebendiger That im Sinne und Geiste der grossen Vorfahren anzuspornen. Zu diesem Zwecke stellte er sich vor Allem die Aufgabe, dem deutschen Volke, und ganz insbesondere den Nachkommen des aus demselben hervorleuchtenden Stammes der Rheinfranken, den Bewohnern der ihm so lieben rheinischen Lande, ihre Vergangenheit im Spiegel der Geschichte vorzuführen. Allein Böhmer war kein Geschichtschreiber im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Wie sehr er auch die geschriebenen und die gedruckten Urkunden zu schätzen wusste, so stand doch die Bedeutung der gebauten, gemalten und gemeisselten nicht minder klar vor seinem geistigen Auge; er fühlte tief, dass das Leben eines Volkes sich sogar vorzugsweise in seinen Kunstwerken ausprägt. Das vor uns liegende Werk zeigt dies auf das evidenteste, und glaube ich, mit voller Zuversicht es aussprechen zu dürfen, dass alle diejenigen, welche sich für die Wiederbelebung unserer nationalen Kunst interessiren, Anregung und Belehrung in Fülle durch dasselbe erhalten. Schon im Beginne seiner Laufbahn empfing er, wie ein Vermerk von ihm besagt, vor der Boisserée'schen Sammlung altdeutscher Bilder „unauslöschliche Eindrücke von der Erhabenheit und der begeisternden Wirkung einer Kunst, die auf christlichem Boden erwachsen war und die ganze Innerlichkeit des deutschen Gemüthes wiederspiegelt" (I, S. 50). In seinen „Begriffen von der Mannhaftigkeit des früheren deutschen Bürgerthums" wurde er gleich darauf in Strassburg und Freiburg bestärkt, wo die beiden Münster auf ihn einen „so gewaltigen, so unbeschreiblichen Eindruck ausübten", dass ihm, wie es in einem Briefe an Wippert heisst, „von nun an kein Zunftgelehrter mehr einreden könne: das Mittelalter, welches solche Werke schuf, sei ein Zeitalter der Barbarei gewesen". Diese beiden Dome schon schienen ihm „allein ausreichend, um das Zeitalter, welches sie hervorbrachte, als ein kräftiges, hochcivilisirtes darzustellen" — —. „Nicht bloss Kunst, sondern Manneskraft kann man darin studiren. Was hat denn unsere Zeit Aehnliches aufzuweisen? Durch Literatur und Philosophie allein kann kein Volk gesund werden." Auch nicht durch Theater und Concerte, erlaube ich mir hinzuzufügen. Darauf traf Böhmer am 19. Nov. 1818 in Rom ein, wo er mit den deutschen Männern sich zusammenfand, „die das Christenthum in seine Rechte wieder eingesetzt wissen wollten, und, von heisser Liebe für alles Vaterländische erglüht, mit ihrer ganzen Kunst nichts Anderes bezweckten, als mitzuwirken an dem neuen Werke der Zeit, an der

Wiedergeburt des deutschen Volkes, dessen unter der Fremdherrschaft gestählte Kraft nach schweren Kämpfen die Freiheit errungen hatte, die Alle an eine grosse Zukunft der deutschen Nation eben so fest glaubten, wie an sich selbst" (I, S. 57). Dafür werden sie, beiläufig bemerkt, noch heutzutage von unseren starkgeistigen Zukunftsästhetikern mit dem Spitznamen „Nazarener" belegt, während diejenigen, welche, in gleichem Geiste fortwirkend, „dem verrotteten akademischen Unwesen entgegentreten, den italienischen Formalismus und die neufranzösischen Kunsttraditionen bekämpfen" (I, S. 53) als — Ultramontane durch die Reihen des aufgeklärten Philisteriums Spiessruthen laufen müssen. [1])

Die Empfindungen des Jünglings gestalteten sich im Verlaufe der Jahre in Böhmer immer mehr zu der Ueberzeugung, dass, wie alle Wissenschaften, so auch die Künste dazu mitwirken müssen, um die neuere Bildung auf die rechten Grundlagen zurückzuführen, dass die christliche Kunst insbesondere dazu berufen sei, „das jetzige, in sich verfallene Geschlecht zu erfassen und zu edlerer Einigung und Befriedigung zu führen" (I, S. 98). Im Jahre 1823 legte er in einem Fragmente: „Briefe über die Kunst", die folgende Aeusserung nieder: „Nur zu oft hat man gesagt, man müsse das Gute um des Guten willen, das Schöne um des Schönen willen, Wissenschaft und Kunst um ihrer selbst willen suchen und lieben. Das aber hatten jene grossen Meister der Vorzeit nicht gethan und schon damals regte sich in mir der Gedanke, der später zur vollsten Ueberzeugung wurde, dass jene Sätze, welche man sogar als vorgebliche Religion lehrte, scharf genommen, falsch, ja abgöttisch sind, dass diejenigen, welche sie mit so viel Behagen, mit so viel Edelmuth in Blicken und Geberden aussprachen, mehr oder weniger gar nicht wussten, was sie sagten und von ganz anderen Gesinnungen belebt waren, als denen, deren Schein sie zu borgen sich bemühten. So kam ich auf den Standpunct, wo man sich jene, wahrscheinlich von irgend einer Modephilosophie ausgegangenen Sätze berichtigt und weiss, dass man das Gute nicht um des Guten, sondern um Gottes willen thun soll und kann. So war mir auch der Satz klar geworden, den einer meiner Lieblingsdichter irgendwo ausspricht: „„Das Schöne will das Heilige bedeuten"", und fortan liess ich mir die näheren Kenntnisse der Gegenstände deutscher Malerei angelegen sein, und liess Andere über die Verzeichnungen der Hände und Füsse sich unterhalten, womit sie sich, wie ich höre, auch noch beschäftigen und also wohl nie, die Extremitäten verlassend, zu dem Herzen vordringen werden."

Zweifelsohne werden solche Worte zur Folge haben, dass Böhmer, obgleich unbestrittener Maassen einer der hervorragendsten Geschichtsforscher unserer Zeit, unnachsichtlich aus der Liste der „Männer oder Träger der Wissenschaft" gestrichen und, obgleich Protestant, den Ultramontanen beigezählt wird, welche „ihrer Zeit ins Gesicht schlagen", zumal da noch der erschwerende Umstand hinzukommt, dass er die Ansicht hegte, mit dem Schreiben und Drucken des als wahr Erkannten allein sei wenig geholfen, vor Allem gelte es, im rechten Sinne auf das Thun und Lassen, auf den Willen der Menschen einzuwirken, leibhaftige Thatsachen ins Leben zu rufen. So ging unter Anderem sein ernstes Bemühen dahin, das Städel'sche Kunst-Institut, zu dessen Administratoren er gehörte, zu „einer echten Kunstsammlung, zu einer das religiöse und nationale Leben befruchtenden Kunstschule, im Gegensatze zu den modernen Akademieen [1]), herauszubilden" (I, S. 136), und er erklärte sich zu bedeutenden persönlichen Opfern bereit, wenn zu diesem Zwecke die Boisserée'schen Kunstschätze für das Institut erworben würden, ein Wunsch, der leider unerfüllt blieb. Das Scheitern seiner auf das Städel'sche Institut gegründeten Hoffnungen, insbesondere auch die Verpfuschung des für dasselbe in modernem Geschmacke errichteten Gebäudes, erfüllte ihn mit Missmuth: „Dem Kunstfache — so hatte er schon 1827 während seiner quälenden Arbeiten für den Städel'schen Process an Amsler geschrieben — will ich mich allmählich entziehen und als Richtschnur den Satz festhalten: Vero impendere vitam; aber der Liebe zur Kunst entziehe ich mich niemals, denn das Wahre erachte ich auch in der Kunst als das Höchste. Vom ästhetischen Dusel, lieber Amsler, bin ich, wenn ich überhaupt je darin gesteckt haben sollte, befreit worden und, nimm es mir nicht übel, ich kann an dem modernen Kunstwesen keinen Gefallen finden und prophezeie Dir, es wird theils in Weichlichkeit ausarten, theils zu einem

1) Wer ein solches Maass von Abgeschmacktheit etwa für unmöglich halten sollte, sei hiermit nur eben auf die Schriften Riegel's, insbesondere auf dessen neueste: Deutsche Kunststudien (I. Heft, Hannover bei Rümpler 1868) verwiesen, worin dieser Vorkämpfer der über die Berge zu uns herübergeschleppten „classischen Mythologie" die Verfechter der germanischen Kunstweise einfach dadurch abthut, dass er sie zu Ultramontanen stempelt, die „dem Geiste unserer Zeit ins Gesicht schlagen".

1) „Als zur rechten Förderung der Kunst gehörend betrachtete Böhmer die Opposition gegen das moderne Akademiewesen, welches erst seit dem Verfalle der Künste entstanden sei, welches die Künste wie in einem Ghetto gefangen gehalten und alle falschen Kunstprincipien zur Herrschaft gebracht habe. Mit Recht sei, sagt er, irgendwo behauptet worden, dass kein Künstler von origineller Kraft die akademische Stallfütterung geniessbar und gedeihlich finden könne." (I, S. 80.)

Gegenstande grübelnder Kritik herabsinken" (I, S. 142). Dass Böhmer der wahren Kunst, insbesondere der höchsten Kunstgattung, der monumentalen, bis an das Ende seines Lebens treu ergeben blieb, dafür liefert das vor uns liegende Werk Belege in grosser Zahl. Es soll hier nur beispielsweise hervorgehoben werden, wie er im Jahre 1840 für die frankfurter Hospitalhalle „eines der schönsten Bauwerke des XV. Jahrhunderts", eintrat, um dieselbe „von einer, durch keine Nothwendigkeit, ja nicht einmal einen öffentlichen Nutzen gebotenen Zerstörung zu bewahren". Wie eindringlich er auch in einer besonderen, dem dritten Bande des vorliegenden Werkes einverleibten Schrift (S. 441—452) für das schöne und bedeutungsvolle Denkmal Fürsprache einlegte, dasselbe ward für etwa 1500 Gulden — auf den Abbruch verkauft.[1]) Wie Schreiber dieses aus Böhmer's Mund vernahm, überraschte ihn dies Ergebniss in keiner Weise, so wenig, wie es ihn überraschte, wenn moderne Baukünstler, welche vielleicht nicht würdig wären, den alten, gewaltigen Dombaumeistern auch nur die Schuhriemen zu lösen, mit deren Werken umsprangen, als ob es alte Bretterbuden seien, sobald ihr eigener Geschmack oder irgend eine sogenannte Zweckmässigkeits-Rücksicht ihnen solches räthlich erscheinen liess. Aus solcher erfahrungsmässigen Anschauung heraus schrieb er am 21. Juni 1853 an Frau Schlosser: „Da wollen sie nun in Speier die Domfaçade ausbauen! Dafür gebe ich wahrlich nichts. — — Ich habe in Speier mehrmals das Wort: „„Wiederherstellen"" aussprechen hören. Ach, dieses Wiederherstellen und Ausbauen hat schon eben so viel Kunstwerke gekostet, als die Barbarei" (III, S. 98).[2])

Die vorstehenden kurzen Andeutungen und Auszüge genügen hoffentlich, um erkennen zu lassen, wie nicht bloss der Historiker, sondern auch der Freund echter Kunst die reichste Ausbeute in dem von Janssen veröffentlichten Werke findet. Namentlich gilt dies von der, den bei Weitem grössten Theil des zweiten und des dritten Bandes füllenden Briefsammlung. Auch auf sie findet volle Anwendung, was Böhmer kurz vor seinem Tode aus Anlass des Erscheinens der Boisserée'schen Briefe an eine Freundin schrieb: „Diese Briefsammlungen sind doch ein Schatz der Nation, für einen jüngeren Mann das trefflichste Bildungsmittel, wenn ich an Namen denke, wie Johann von Müller, Clemens Brentano, Görres u. s. w. Da sind junge Leute, die zu jedem halbrenommirten Gelehrten laufen, der durch ihre Stadt kommt, sich ihm präsentiren und ihn kennen lernen wollen; aber um die grossen Todten, die in ihren Briefen die Momente ihrer Selbstentwicklung und grössere Gedanken, als die man vor jedem Gelbschnabel auskramt, niedergelegt haben: um diese Schätze kümmern sie sich nicht" (III. S. 402). Es steht zu erwarten, in wie weit die Gebildeten Deutschlands, namentlich die nach Geltung strebende deutsche Jugend, den Briefen Böhmer's gegenüber bethätigen werden, dass Böhmer über sie zu hart geurtheilt hat.

Selbst wer aus dem vorliegenden Werke nichts über Wissenschaft und Kunst zu lernen hätte, würde dennoch, falls ihm überhaupt Sinn für moralische Grösse innewohnt, sich durch dessen Lesung reichlich belohnt finden, indem dasselbe einen der edelsten, selbstlosesten und patriotischsten Charaktere zeichnet, welche in der Geschichte unserer Literatur erglänzen. Gewisser Maassen Namens der beiden christlichen Confessionen haben dies der protestantische Pfarrer Steitz, welcher den Hingeschiedenen zur Erde bestattete, und der katholische Stiftspropst Döllinger in ihren Nachrufen tiefbewegten Herzens vor aller Welt bekundet. Allerdings bietet auch selbst dieser Charakter der Kritik einzelne Schattenpartieen dar, namentlich wenn dieselbe gewisse eigenthümliche Verhältnisse, unter welchen Böhmer lebte und wirkte, nicht in Anschlag bringt, wie z. B., dass er als reichsstädtischer Republicaner über Personen und Zustände, der Natur der Sache nach, vielfach ganz anders urtheilen durfte, ja, vielleicht musste, als es mit den monarchischen Ordnungen verträglich erscheinen mag, und dass sein stolzer, durch arbeitsame Zurückgezogenheit genährter Unabhängigkeits-Sinn, in Verbindung mit dem Bewusstsein, nur das Rechte und Wahre zu wollen, sonst schwerwiegende Rücksichten für ihn kaum in die Wagschale fallen liess. Dem Herausgeber aber gebührt noch ein besonderer Dank dafür, dass er, in vollster Unparteilichkeit, auch solche Urtheile Böhmer's veröffentlicht hat, welchen er in keiner Weise beipflichten konnte, und wird seine Aufforderung an diejenigen, welche durch herbe und verletzende Aeusserungen sich etwa gekränkt fühlen möchten, der Bitte Böhmer's an seinem Sterbetage eingedenk zu sein, gewiss nicht unberücksichtigt bleiben. Diese Bitte aber ging dahin, dass alle diejenigen, welche er im Leben durch Bitterkeit verletzt habe, ihm verzeihen möchten. *A. Reichensperger.*

*

1) Zufolge einer Bezugnahme auf den obengedachten Vorgang in meiner Schrift: Die christlich-germanische Baukunst (3. Auflage S. 97), trat ich zuerst mit Böhmer in Verkehr, welcher mir namentlich während des frankfurter Parlamentes überaus genuss- und lehrreich ward. Aus Veranlassung der Frage über das vom Parlamente dem „deutschen Reiche" zu gebende Wappen, über welches er von mir und Anderen consultirt ward, veröffentlichte Böhmer die ebenwohl im dritten Bande (S. 453—460 abgedruckte Abhandlung: Zeichen, Fahnen und Farben des deutschen Reiches.

2) Eine eben so verdienstliche wie schmerzliche Arbeit wäre ein Buch über die Versündigungen an deutschen Domen und sonstigen Baudenkmälern durch deren „Restauratoren".

Reminiscenzen an die älteren Ciborienaltäre.

Von Canonicus Dr. Bock.

Im Gegensatze zu der griechischen Kirche, die auch an den äusseren Formen des Cultus stets mit grösster Zähigkeit festhielt, bewahrte sich das christliche Abendland eine selbstverständliche Freiheit und Beweglichkeit in jenen liturgischen Einrichtungen und Gebräuchen, die, nicht zum Dogma gehörend, je nach der Zeit und den veränderten Umständen einem Wechsel unterworfen werden konnten. Wenn aber auch im Laufe der Jahrhunderte Aenderungen in den liturgischen Cultformen und kirchlichen Gebrauchsgegenständen eintraten, so erhielten sich dennoch in der lateinischen Kirche einzelne Ueberreste, welche mehr oder minder deutlich an die ältesten liturgischen Gebräuche und die primitive Beschaffenheit einzelner Gebrauchsgegenstände erinnerten.

Dieses Festhalten an dem Ueberlieferten kann man namentlich auch bei der Anwendung der Tetravela der Ciborienaltäre verfolgen. Als man nämlich seit dem IX. und X. Jahrhunderte die in den confessiones und unterirdischen Krypten unter den Altären beigesetzten Leiber der h. Martyrer und Bekenner erhob und sie meistens in kunstreich verzierte grössere Reliquienschreine aus edeln Metallen einschloss, nahm man natürlich auch darauf Bedacht, diesen kostbaren christlichen Mausoleen und ihrem theueren Inhalte an Festtagen eine Aufstellung hinter oder über der Lichterbank der Altäre zu geben, so dass dieselben von den Gläubigen gesehen und verehrt werden konnten. Durch diese Aufstellung der Reliquienschreine der Heiligen unmittelbar hinter dem Altar oder auf dem hinteren Theile der Altarmensa musste erklärlicher Weise der Vierbehang des Altares und auch die von vier Säulen getragene baldachinartige Wölbung als hinderlich in Wegfall kommen. Von dem älteren Ciborienaltare erhielten sich jedoch, namentlich in italienischen und französischen Diöcesen, bis auf diesen Tag die Hauptbestandtheile, wenn auch meistens in sehr veränderter Form. Erstens nämlich wurde statt des von vier Säulen getragenen Baldachins von jetzt ab in den meisten grösseren Kirchen ein Zeltdach schwebend am Gewölbe befestigt, welches den Namen umbella altaris erhielt. Zweitens scheint das zeltförmige velum, das ehemals die schwebend befestigte suspensio verhüllte, nach dem Fortfallen des älteren columbarium als tentoriolum, mantellum um die pyxis befestigt worden zu sein, welche im Tabernakel die sacra species verschloss. Drittens wurde endlich der Vierbehang, der ehemals zwischen den vier Säulen des Ciborienaltares das Sancta sanctorum verhüllte, zu einem weiten, rundgeschlossenen Behange umgebildet, der als conopeum das meistens freistehende Tabernakel nach allen Seiten verhüllte.

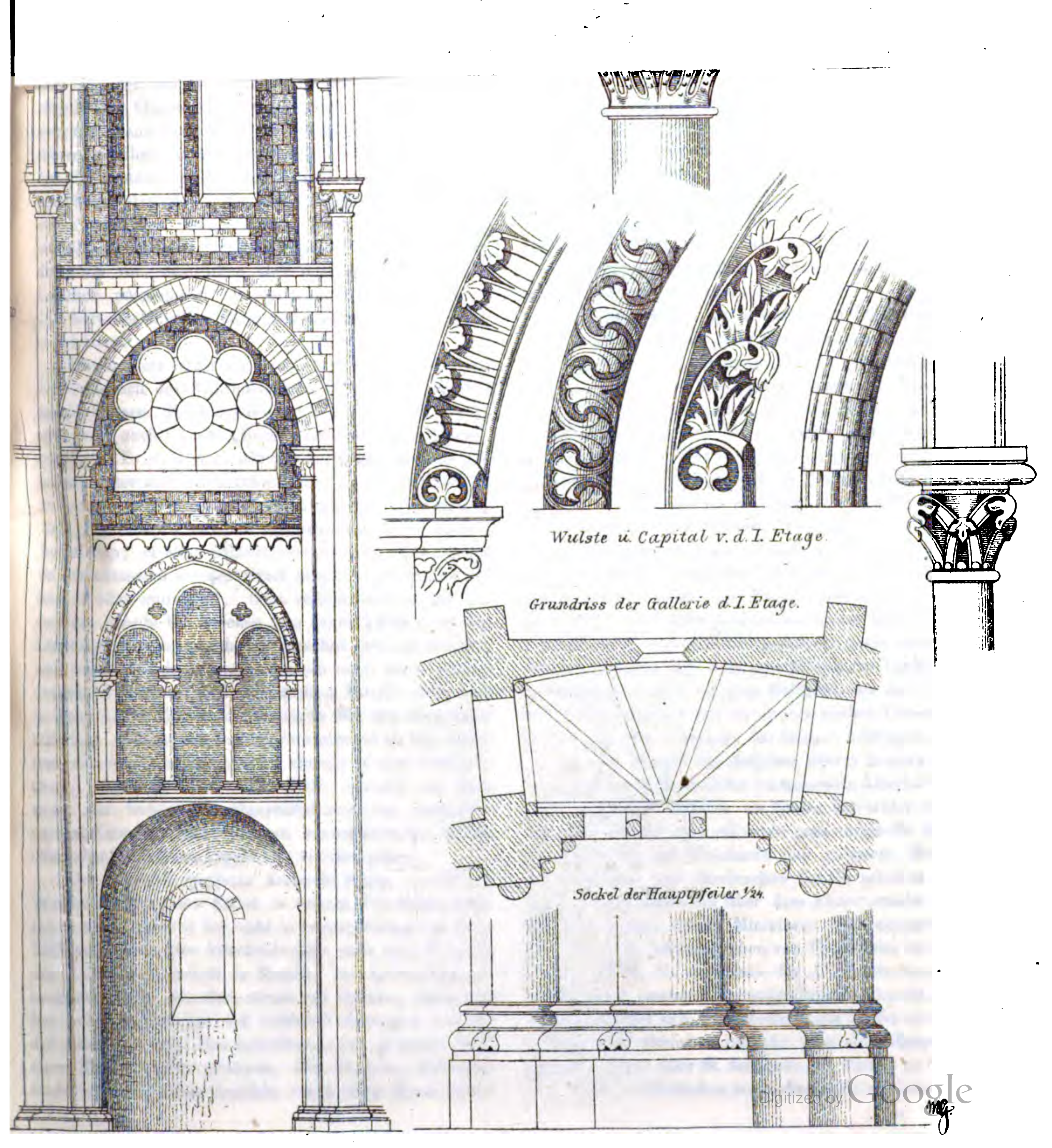
Die umbella altaris, das velum pyxidis und das conopeum tabernaculi sind also jene drei textilen Ornamente, welche die Erinnerung an die ehemalige Verhüllungspraxis der alten Kirche und an die ältere Form und stoffliche Einrichtung und Beschaffenheit der früheren Ciborienaltäre bis zur Gegenwart wach erhielten und welche den Vorschriften der römischen Mutterkirche zufolge heute noch in vielen Bisthümern diesseit und jenseit der Berge liturgisch im Gebrauche sind.

Auch die Bezeichnug *κιβώριον*, welche der frühchristliche Altar mit seinen vier Säulen und dem von denselben getragenen Baldachin mitsammt den Vierbehängen und der schwebend befestigten pyxis trug, ging nicht verloren, sondern wurde ausschliesslich auf jenes ehrwürdige Gefäss übertragen, welches bald nachher seine Stelle im Tabernakel fand, um anstatt des ehemaligen schwebenden peristerium die hh. Eucharistie würdig aufzubewahren. Dieses Speisegefäss wird übrigens auch heute noch allgemein ciborium genannt. Halten wir nun im Folgenden Nachfrage, wie a) die schwebende umbella künstlerisch gestaltet war, wie b) das velum pyxidis sich entwickelte und wie endlich c) das conopeum tabernaculi sich stofflich und ornamental ausgebildet haben.

a. Der Altarbaldachin

(umbella seu umbraculum altaris).

Obwohl im Laufe des XII. und XIII. Jahrhunderts aus den früher angeführten Gründen der von vier Säulen getragene Baldachinaltar in vielen Kirchen nach und nach verschwand, so fand man sich doch wegen der zweckmässigen Einrichtung der alten Ciborien veranlasst, eine ähnliche baldachinförmige Ueberdachung in Form eines schützenden Zeltes über dem Altare anzubringen. Dieser vom Gewölbe schwebend herunterhängende Baldachin in viereckiger, runder oder ovaler Form bestand meistens aus einem Gerüste oder Gerippe von dünnem Eisen oder Holz, welches nach innen und aussen mit einem Ueberzuge von farbigem Tuche bekleidet war. Dieser Seiden- oder Leinenstoff mag in grösseren Kirchen sich zuweilen nach der Farbe des Tages, wie die Paramente, gerichtet haben; für gewöhnliche Tage pflegte man denselben aus rothem Seidendamast anzufertigen, der im Innern häufig mit weisser Seide oder Leinen gefüttert war. Um diesen Baldachin leichter von Staub reinigen und mit neuen Ueberzügen bekleiden zu können, war oft vermittels eines Drehrades über dem Gewölbe der Kirche die bequeme Vorrichtung getroffen, dass derselbe an starken Seilen



Eine Seite vom Zehneck.

werden

Tetra- zunächst diese Al- mbraculum haltung des ichern be- Chores und natürlich oft man sich schon mit gnügte. So 1280 aus- ein breites desselben vor Unreinigkeiten

gewendet, nicht mehrere Kirchen Schutze des Al-

schwebend ... und ist mit einem rothen ...

Was die Terminologie ... so ist dieselbe ziemlich man... Art eines Schirmes den A... Priester überschattete, ... umbraculum genannt; ... gen durchwirkten Seide ... derselben verwendet w... baudekino, eine Bene... mige Bedeckung von ... himmeln überging. ... nung dagna, woher ... „dais" abzuleiten ... druck vastellum d...

Vergeblich ... ventaren einig... des Altares ... finden sich ...



XIII. und XIV. Jahrhunderte allgemeinen Eingang gefunden haben. Im westlichen und nördlichen Deutschland scheint man jedoch nicht die auf Taf. XVII. Fig. 1 abgebildete Umhüllung der schwebenden pyxis in Form eines tentoriolum, nach Wegfall der suspensoria, auf jene metallisch reich verzierten Gefässe, ciboria genannt, übertragen zu haben, welche sich deutscherseits seit dem XIV. Jahrhunderte aus den hängenden columbaria oder turricula ss. Eucharistiae entwickelt hatten. Es haben sich nämlich besonders am Rheine mehrere Ciboriengefässe in vergoldetem Silber aus dem XIV. Jahrhunderte erhalten, velche durch ihre reiche architektonische Anlage, die sich esonders an dem helmförmigen Deckel in einer Menge n Fialen, Widerlagspfeilern, Giebelfeldern und deren ibben zeigt, deutlich bekunden, dass sie nicht darauf chnet waren, von einem mantelförmigen velum verzu werden. Gegen Schluss des XVI. Jahrhunderts scheint dieser Gebrauch der mantelförmigen Umg der Speisekelche wenigstens im Süden Deutschllgemeineren Eingang gefunden zu haben, da schon e Zeit der mehrfach genannte General-Vicar von rg in seiner Sammlung der kirchlichen Vorüber Ausstattung der liturgischen Geräthschaften m ciborii als allgemein bekannt voraussetzt. n Verordnungen soll dasselbe in reicheren Kirold- oder Silberstoff mit aufgesetzten Perlen nen oder wenigstens aus Seidenstoff mit eindenen und silbernen Ornamenten bestehen. ren Saume soll es mit langen Fransen gein ärmeren Kirchen kann dasselbe aus eint mässiger Verzierung hergestellt werden. ngend, so muss dieselbe stets weiss sein, gen, weil das römische Rituale ausdrückxis sit albo velo cooperta; dann aber chgängig die Farbe der Paramente bei hwürdigsten Gutes die weisse ist.

Anwendung des velum ciborii bis zur Diöcesen sich nicht allgemeinen Einbwohl dasselbe von römischen Ruvorgeschrieben und selbst diese net ist, das mysterium fidei auch o findet sich dieses velum doch in Charwoche allgemeiner in Geh die Altäre ihres Schmuckes rd die hh. Eucharistie in feier- einen Nebenaltar hingetragen und in rium den Gläubigen zur Verehrung ausgestellt, nachdem das letztere in der obengedachten Weise mit einem am Deckelknaufe befestigten reichen Mäntelchen bekleidet worden ist. In einigen Kirchen ist es auch Sitte,

heruntergelassen und wieder hinaufgezogen werden konnte.

Gleichwie die Wölbung der Ciborien und ihre Tetravela nicht nur einen decorativen, sondern auch zunächst einen praktischen Zweck hatten, so sollten auch diese Altarbaldachine, wie es ihr Name umbella, umbraculum oder tegumen besagt, vorzugsweise die Reinhaltung des christlichen Opfertisches mit seinen Leintüchern bezwecken, dann aber auch den Schmuck des Chores und Altares erhöhen. In ärmeren Kirchen wurde natürlich oft nur der erstere Zweck berücksichtigt, so dass man sich manchmal statt des zeltförmigen Baldachins schon mit einem einfachen ausgespannten Tuche begnügte. So schreibt eine kölner Synode bereits im Jahre 1280 ausdrücklich vor, dass oben über dem Altare ein breites Leintuch ausgespannt werden solle, um denselben vor dem herunterfallenden Staub und sonstigen Unreinigkeiten zu schützen.

Durch diese Vorschrift wird, wie angedeutet, nicht der Gebrauch des Altarbaldachins für reichere Kirchen ausgeschlossen. Ein einfaches Tuch zum Schutze des Altares wird auch in dem „Recordium Florinensis Concilii“ erwähnt. Es wird dort nämlich bestimmt, dass die Gemeinde unter anderen textilen Ornaten, die der von ihr zu entrichtende grosse Zehnte erheischte, anzuschaffen habe „pallium sive pannum cooperientem altare, propter honestatem; et aliud pallium sive pannum de serico vel *de tela* extensum desuper altare propter araneas et earum telas et alias spurcitias“. Ganz ähnlich wird in dem Recordium concilii Geldoniensis vom Jahre 1466 unter den Leistungen der magna decima erwähnt „pallium sive pannum serice aut de tela extendendum super altare propter araneas“; eben so wird in derselben Kirche unter dem 3. Juni 1569 derselben Gemeinde für den Hauptaltar auferlegt „pannus seu pallium de serico vel de tela extensum alte super altare propter araneas et alias immunditias“. Auch das Caeremon. Episc. schreibt vor, dass, wenn der freistehende Hauptaltar nicht von einem steinernen Ciborium überwölbt sei, ein schwebender Baldachin über demselben angebracht werden müsse.

Der bekannte englische Architekt Pugin, der für die Wiederbelebung der Kunst in seinem Vaterlande lange Jahre thätig gewirkt hat, gibt in seinem Glossarium Seite 103 an, dass solche Altarbaldachine nach dem Wegfalle der Ciborien allgemein in England zur Anwendung gekommen seien; dieselben wären mit Damast, Seide und bei hohen Festen gar mit Goldstoff überzogen und auf der Innenseite mit dem gestickten oder gemalten Bilde einer Taube verziert gewesen. Ein ähnlicher Baldachin findet sich auf einem Gemälde von Quintin Messis (münchener Pinakothek, 1. Saal, Nr. 33) über einem Altare schwebend dargestellt; derselbe hängt an einer Schnur und ist mit einem rothen Zeugstoff überzogen.

Was die Terminologie dieses Altarbaldachins betrifft, so ist dieselbe ziemlich mannichfaltig. Weil derselbe nach Art eines Schirmes den Altar sammt dem celebrirenden Priester überschattete, so wird er häufig umbella oder umbraculum genannt; wegen der mit goldenen Musterungen durchwirkten Seidenstoffen, die zu der Anfertigung derselben verwendet wurden, hiess er auch baldakinus, baudekino, eine Benennung, die später auf jede zeltförmige Bedeckung von bischöflichen und königlichen Thronhimmeln überging. Weiter findet man dafür die Bezeichnung dagus, woher wohl das französische und englische „dais“ abzuleiten ist; endlich wird zuweilen auch der Ausdruck vastellum dafür gebraucht.

Vergeblich haben wir in unseren mittelalterlichen Inventaren einige Notizen über den schwebenden Baldachin des Altares aufzufinden gesucht; erst zum Jahre 1519 finden sich in einem Schatzverzeichnisse von San Marco zu Venedig folgende Angaben, die sich indessen wohl nicht sämmtlich auf unseren Altarbaldachin anwenden lassen. Es heisst daselbst: „Una ombrela de damaschin negro fodra de tella negra. — Una ombrela de damaschin bianco Turchesca. — Una ombrela de Campo d'oro fodra de razo carmosin con la sua bandinella de rechamo.“ — Der erste dieser drei Baldachine aus schwarzem Damast, gefüttert mit schwarzer Leinwand, diente wahrscheinlich bei Trauergottesdiensten, um über der Bahre schwebend aufgehängt zu werden. Der dritte bestand aus einem Goldstoffe und war mit einem rothen Stoffe gefüttert; unter der bandinella de rechamo sind wohl jene Draperien (lambrequins) zu verstehen, welche von dem Baldachin an der hinteren Seite herunterhingen und durch ihre reichen Verzierungen nicht wenig zum Schmucke des Ganzen beitrugen.

Bei dem Mangel von Angaben älterer Inventare über Form und Beschaffenheit der schwebenden Altarbaldachine kann es gewisser Maassen als Ersatz betrachtet werden, dass sich einzelne und mitunter ganz originelle Formen von umbracula auf Miniaturen und grösseren Malereien der kölnischen und flandrischen Schule erhalten haben. Einen solchen Baldachin über dem Altare ersieht man in dem mit Copieen älterer Miniaturen reich ausgestatteten Livre d'heures, herausgegeben von Engelmann und Graaf 1846—1849, bei der Messe für die Verstorbenen, wo derselbe über einem celebrirenden Priester schwebt. Ebendaselbst befindet sich beim Anfange des Gloria eine Darstellung einer ähnlichen umbella über dem Haupte des Herodes, wie er über St. Johannes den Täufer zu Gericht sitzt. Auch veröffentlichen wir nächstens ein solches umbra-

culum, welches sich nach oben zuspitzt, über dem Altare schwebend.

Dass diese schwebenden Altarbaldachine noch in der Zeit des h. Karl Borromäus, wenigstens in italienischen Diöcesen, allgemein in Gebrauch waren, ersiebt man aus der genauen Vorschrift, welche derselbe über die Form und Ausstattung dieses kirchlichen Utensils gibt. Ihm ist auch Gavantus gefolgt, welcher sagt, dass der Altarbaldachin eine solche Ausdehnung haben müsse, dass er sowohl den Altar als auch den celebrirenden Priester überschatte und sie vor dem herunterfallenden Staub bewahren könne; übrigens aber dürfe er nur so hoch über dem Altare hangen, dass er bequem gereinigt werden könne.

Wir erinnern uns noch deutlich, bei einer grossen Anzahl bischöflicher Kathedralkirchen in Frankreich und Italien ziemlich oft solche freischwebende umbellae altaris heute noch in Gebrauch gesehen zu haben; ihre Umkleidung und Beschaffenheit liessen jedoch erkennen, dass dieselben bereits aus der Zeit der Renaissance und des Zopfstiles herrührten. Nirgend aber fanden wir an denselben jene grossen herunterhängenden Vorhänge, welche bei gewissen Veranlassungen um den Altar herumgezogen wurden und denselben völlig verhüllten; nur kleinere Draperieen in einer Breite von kaum zwei Fuss waren an denselben rundherum angebracht.

Im Hinblick auf die feierliche Würde und den Schmuck der Opferstätte, so wie zum Zweck der Reinerhaltung der Altäre und ihrer Geräthe wäre es gewiss sehr zu wünschen, dass namentlich in grösseren und reicheren Kirchen den Hauptaltären, wenn man sie nicht zu Ciborien gestalten will, eine derartige Einrichtung gegeben würde, dass die älteren liturgischen Vorschriften hinsichtlich des Altarbaldachins eine angemessene Berücksichtigung fänden. Ein solcher schwebender dais mit passenden seidenen Behängen würde gewiss wie zum Schutze des Altars und seiner Geräthe, so nicht weniger auch zur Hebung der kirchlichen Feier Vieles beitragen. Namentlich aber würde ein solcher Baldachin, mit schwarzem Tuche überzogen und mit langen schwarzen Vorhängen versehen, bei grösseren Trauerfeierlichkeiten von bester Wirkung sein, wenn die langen vela in passender Weise einen Theil des Altartisches nach der Rückseite hin umgäben. Durch eine solche Vorkehrung würden auch am zweckmässigsten jene meist geschmacklosen und unwürdigen Ueberladungen und Spielereien zu beseitigen sein, die in der Regel sich die Küster dann zu Schulden kommen lassen, wann beim feierlichen Trauergottesdienste der Hauptaltar mit schwarzen Behängen zu decoriren ist.

b. Umhüllung des Speisekelches

(velum, tentoriolum pyxidis).

Da die Verhüllung und Abschliessung des Allerheiligsten durch den altkirchlichen Vierbehang zwischen den vier Säulen des ciborium seit dem XIII. Jahrhunderte in vielen Kirchen des christlichen Abendlandes nach und nach in Abnahme kam und statt des Vierbehanges, wie oben gezeigt wurde, häufig ein Dreibehang in Anwendung kam, der die Freisicht auf den Altar den Gläubigen gewährte, so wurde bei veränderter Altaranlage von jetzt ab um so mehr die stoffliche Umhüllung jenes ehrwürdigen Gefässes wünschenswerth, welches die hh. Eucharistie verschloss. Seitdem man nämlich anfing, das heilige Sacrament in den Kirchen aufzubewahren, wurde es Sitte, das viaticum für die Kranken und Sterbenden in einem kleinen Gefässe aufzuheben und zu verschliessen, welches am Gewölbe des alten Ciborienaltares schwebend befestigt und meistens in Form einer Taube oder eines Thürmchens gestaltet war; daher auch der Name columbarium, peristerium oder turriculum. Als nun die Wölbung des Ciboriums fortfiel, wurde jenes suspensorium bei der veränderten Altaranlage an einer horizontalen Vorrichtung befestigt, so zwar, dass dasselbe vermittels einer Kette heruntergelassen und hinaufgezogen werden konnte. Dieser Hostienbecher, die sogenannte pyxis, durfte jedoch unmöglich frei und profanen Blicken sichtbar in Schwebe gehalten werden, sondern die Pietät gegen das erhabenste Sacrament der Kirche erforderte es mit Nothwendigkeit, dass derselbe in einer reich verzierten stofflichen Umhüllung eingeschlossen wurde. Schon der Name tabernaculum, der allerdings der biblischen Sprache entlehnt zu sein scheint und der auf die späteren Sacramenthäuschen von Holz, wie sie heute noch bestehen, eigentlich gar nicht mehr passt, deutet an, dass das Gefäss mit der hh. Eucharistie ursprünglich von einem stofflichen Gezelt umgeben aufbewahrt wurde. Wir halten es daher auch nicht für unmöglich, dass eine solche Umhüllung in Gestalt eines zeltförmigen velum zuweilen auch schon unter den älteren Ciborienaltären Statt gefunden habe.

Die Einrichtung dieses velum pyxidis war eine ziemlich einfache. Die Taube, auf einer breiten Schüssel befestigt, oder im anderen Falle ein kleines thurmartiges Gefäss waren durch drei oder vier Kettchen mit einem zierlichen runden Baldachinchen verbunden, von welchem rundherum ein mantelförmiger Behang niederhing. Zum Zwecke der Oeffnung war dieser letztere oben in eine Schnur eingereiht, so dass er vorn nach beiden Seiten zurückgeschoben und das heilige Gefäss herausgenommen

werden konnte. Nach unten endigte der Behang in Fransen oder war auch hier, jedoch seltener, mit einer Schnur durchzogen.

So viel uns bekannt ist, haben sich im Abendlande keine dieser vela pyxidis bis auf unsere Zeit erhalten, obwohl wir noch viele Custoden aus dem XII. und XIII. Jahrhunderte in ähnlicher Gestalt wie die auf Taf. XVII Fig. 2 abgebildete antrafen, die ehemals wohl sicher in der gedachten Weise mit einem Mäntelchen umhüllt gewesen sein dürften. Bedeutende französische Liturgiker des vorigen Jahrhunderts, wie Mabillon, Thiers, de Moléon und Leboeuf, führen indessen in ihren Schriften eine Anzahl von Stiftern, Kathedralen und Abteien Frankreichs an, in welchen die suspensio noch in der alten Weise von einem velum umhüllt war. In der griechischen Kirche jedoch haben sich nicht nur viele solcher Custodenbehänge erhalten, sondern der Gebrauch eines schwebenden peristerium selbst, der in der lateinischen Kirche nach und nach überall schwand, besteht daselbst auch heute noch fort. Eine Beschreibung solcher griechischen Pyxismäntelchen jedoch kann hier, wegen des hauptsächlich praktischen Zweckes dieser Schrift, nicht füglich am Platze sein.

In unseren Schatzverzeichnissen haben wir keine Angaben über die älteren vela, welche die schwebenden pyxides umgaben, auffinden können, indem dieselben wahrscheinlich ohne specielle Namen unter die vela seu panuli serici gezählt zu werden pflegten. Wir begnügen uns, desswegen hier eine einschlagende Angabe aus dem XIV. Jahrh. wiederzugeben, welche Viollet-le Duc unter folgendem Wortlaute anführt: „Pour cinq pièces de custodes de cendal de grainne pour l'oratoire du roy pour la feste de l'Estoile".

Doch selbst im XV. und XVI. Jahrhunderte, als die Hostienbehälter nicht mehr schwebend über den Altären befestigt, sondern in einem eigenen architektonisch reich angelegten Sacramentshäuschen an der Evangelienseite des Altares, in italienischen Kirchen häufig in dem Tabernakel eines besonderen Sacramentsaltares verschlossen wurden, selbst damals blieben die vela pyxidis noch in vielen Kirchen in Anwendung, obwohl ihre Einrichtung und Ausstattung mannichfachen Veränderungen unterworfen worden waren. Ein zierlicher Behang in Form eines Mäntelchens — daher auch in italienischen Diöcesen mantello — wurde nämlich auf dem Deckel des im Tabernakel aufbewahrten ciborium, unterhalb des vom Kreuze bekrönten Abschlussknaufes, angebracht und durch das Zusammenziehen der Schnüre rundherum befestigt, so dass er also bei Austheilung der hh. Eucharistie zugleich mit dem Deckel abgenommen wurde. In italienischen Diöcesen dürfte der Gebrauch des velum ciborii schon seit dem XIII. und XIV. Jahrhunderte allgemeinen Eingang gefunden haben. Im westlichen und nördlichen Deutschland scheint man jedoch nicht die auf Taf. XVII. Fig. 1 abgebildete Umhüllung der schwebenden pyxis in Form eines tentoriolum, nach Wegfall der suspensoria, auf jene metallisch reich verzierten Gefässe, ciboria genannt, übertragen zu haben, welche sich deutscherseits seit dem XIV. Jahrhunderte aus den hängenden columbaria oder turricula ss. Eucharistiae entwickelt hatten. Es haben sich nämlich besonders am Rheine mehrere Ciboriengefässe in vergoldetem Silber aus dem XIV. Jahrhunderte erhalten, welche durch ihre reiche architektonische Anlage, die sich besonders an dem helmförmigen Deckel in einer Menge von Fialen, Widerlagspfeilern, Giebelfeldern und deren Krabben zeigt, deutlich bekunden, dass sie nicht darauf berechnet waren, von einem mantelförmigen velum verhüllt zu werden. Gegen Schluss des XVI. Jahrhunderts jedoch scheint dieser Gebrauch der mantelförmigen Umhüllung der Speisekelche wenigstens im Süden Deutschlands allgemeineren Eingang gefunden zu haben, da schon um diese Zeit der mehrfach genannte General-Vicar von Regensburg in seiner Sammlung der kirchlichen Vorschriften über Ausstattung der liturgischen Geräthschaften jenes velum ciborii als allgemein bekannt voraussetzt. Nach diesen Verordnungen soll dasselbe in reicheren Kirchen aus Gold- oder Silberstoff mit aufgesetzten Perlen und Edelsteinen oder wenigstens aus Seidenstoff mit eingewebten goldenen und silbernen Ornamenten bestehen. An dem unteren Saume soll es mit langen Fransen geschmückt sein; in ärmeren Kirchen kann dasselbe aus einfacher Seide mit mässiger Verzierung hergestellt werden. Die Farbe anlangend, so muss dieselbe stets weiss sein, und zwar desswegen, weil das römische Rituale ausdrücklich bestimmt: Pyxis sit albo velo cooperta; dann aber auch, weil ja durchgängig die Farbe der Paramente bei Aussetzung des hochwürdigsten Gutes die weisse ist.

Wenn auch die Anwendung des velum ciborii bis zur Stunde in deutschen Diöcesen sich nicht allgemeinen Eingang verschafft hat, obwohl dasselbe von römischen Rubricisten ausdrücklich vorgeschrieben und selbst diese Hülle nicht wenig geeignet ist, das mysterium fidei auch äusserlich anzudeuten; so findet sich dieses velum doch in den letzten Tagen der Charwoche allgemeiner in Gebrauch. Nachdem nämlich die Altäre ihres Schmuckes entkleidet worden sind, wird die hh. Eucharistie in feierlicher Procession an einen Nebenaltar hingetragen und in dem Ciborium den Gläubigen zur Verehrung ausgestellt, nachdem das letztere in der obengedachten Weise mit einem am Deckelknaufe befestigten reichen Mäntelchen bekleidet worden ist. In einigen Kirchen ist es auch Sitte,

die sacra species nicht in einem besonderen Ciboriengefässe, sondern in einem Kelche zu exponiren und diesen mit einer palla und darüber befindlichem velum calicis zu verhüllen.

Fast will es den Anschein gewinnen, als ob diese feierliche Exposition und Verhüllung des Ciboriums in den letzten Tagen der Charwoche an die ältere kirchliche Praxis erinnere, der zufolge vor der Einführung der feierlichen Frohnleichnams-Processionen und der daraus erfolgten expositio ss. Eucharistiae in der Monstranz eine ähnliche öffentliche Aussetzung und Verehrung der sacra species in mehreren Kirchen in verhüllter Weise Statt gefunden habe.

Neben dem grossen Ciborium, welches eine ziemliche Anzahl consecrirter Hostien für die Communion der Gläubigen in der Kirche enthielt, befand und befindet sich im Tabernakel auch noch ein kleineres Gefäss, welches die ursprüngliche Bestimmung des schwebenden peristerium beibehalten hat, indem es bei der Communion der Kranken und Sterbenden zur Anwendung kommt. Auch dieses kleinere Ciborium soll sowohl im Tabernakel als auch insbesondere bei dem Hintragen zu den Kranken mit einem kleinen velum aus weisser Seide verhüllt sein, welches in Form und Einrichtung dem Behange des grösseren Speisekelches ähnlich, wenn auch in seiner Verzierung einfacher ist.

Hat der Priester jedoch einen weiten und beschwerlichen Weg zu machen, so will die kirchliche Vorschrift, dass er die pyxis in einen festgenähten stofflichen Beutel verschliesse, der oben zugeschnürt und vermittels dieser Schnüre um den Hals befestigt werden kann.

c. Umhüllung des Tabernakels,

(conopeum tabernaculi).

Nur in wenigen Diöcesen wurde am Schlusse des XVI. Jahrhunderts die sacra species noch in einem über dem Altare schwebenden peristerium aufbewahrt. Da nämlich diese Aufbewahrungsweise mit Rücksicht auf die häufigen Communionen der Gläubigen sich als unzureichend herausgestellt hatte und ausserdem die metallisch kostbaren h. Gefässe leicht Gefahren durch Diebeshand ausgesetzt waren, so wurde es nach und nach allgemeiner Brauch, das Ciborium in einem viereckigen, sechseckigen oder runden Gehäuse aus Holz oder Stein zu verschliessen und aufzubewahren, welches sich in Stifts- und Kathedralkirchen nicht auf dem Hauptaltare, sondern zur Seite desselben oder auf einem Nebenaltare oder gar in einer abgesonderten Capelle vorfand und durch alle Mittel der Kunst aufs reichste ausgestattet wurde.

Erhielt dieses verschliessbare Tabernakel auf dem Hauptaltare oder auf dem Altare einer besonders zu diesem Zwecke eingerichteten Sacramentscapelle, wie dies in italienischen Kirchen meistens der Fall war, eine hervorragende Stelle, so pflegte man insbesondere in italienischen und französischen Diöcesen jene stoffliche Umhüllung, welche die schwebende Suspension ehemals bekleidet hatte, auch auf diesen feststehenden Behälter zu übertragen, wenn auch der Speisekelch innerhalb desselben schon sein eigenes velum hatte, wie dies im vorhergehenden Abschnitte gezeigt wurde. Dieser Behang des Tabernakels, welcher den Namen conopeum erhielt, war oben auf dem Tabernakel gewöhnlich am Fusse des dort angebrachten Kreuzes oder Pelikans zusammengeschnürt und bedeckte in weitem Faltenwurfe das ganze Sacramentshäuschen. An der vorderen Seite war derselbe getheilt und konnte in ähnlicher Weise wie das velum der schwebenden pyxis nach beiden Seiten hin fortgeschoben und zurückgeschlagen werden, um das Thürchen des Tabernakels bequem öffnen zu können. Dieses letztere musste insbesondere während der Feier der h. Messe geschehen, so dass die vordere Seite des Tabernakels frei gesehen werden konnte.

Die stoffliche Einrichtung und Verzierung des conopeum bestimmt der h. Karl Borromäus dahin, dass dasselbe aus Seide angefertigt werden müsse, welche namentlich für festtäglichen Gebrauch mit goldenen und silbernen Musterungen zu durchwirken sei; die Ausdehnung desselben soll so gross sein, dass sie in weiten Falten das ganze Tabernakel umhülle; an seinem oberen Rande, wo es eng an das Tabernakel sich anschliesst, könne es mit langen Fransen verziert sein und nach unten in tief eingeschlitzte Streifen ausmünden. Die Farbe war gewöhnlich die weisse, welche auch am Feste Corpus Christi liturgisch vorgeschrieben ist. In bemittelten Kirchen jedoch richtete sich die Farbe des conopeum nach der jedesmaligen Farbe des Tages; nur die schwarze Farbe war selbst bei Trauerfeierlichkeiten verboten und wurde durch die violette ersetzt, weil der Heiland im allerheiligsten Altarssacramente als lebendiger Gott zugegen ist.

Nur der Analogie wegen sei hier erwähnt, dass in vielen Fällen auch der Taufstein sein conopeum hatte, welches in ähnlicher Weise wie beim Tabernakel auf der Spitze des Deckels zusammengebunden und befestigt war und denselben nach allen Seiten umkleidete. Unser Gewährsmann, der h. Karl Borromäus, verlangt für dasselbe eine ähnliche Einrichtung und Ausstattung, wie für den Behang des Tabernakels.

Es versteht sich von selbst, dass von einem rundum verhüllenden conopeum da nicht die Rede sein konnte,

wo die hh. Eucharistie in kleineren Kirchen in einem Wandschranke aufbewahrt wurde. Doch auch in diesem Falle wurden in der Regel die Thüren dieses letzteren mit zwei kleinen reichverzierten Behängen bekleidet.

Kehren wir wieder zu unserem conopeum tabernaculi zurück, so finden wir, dass sich dasselbe nicht gar lange in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten hat. Denn da man in vielen Kirchen begann, den oberen Theil des Tabernakels mit reichen Ornamenten in Sculptur und Malerei zu schmücken, so lag es nahe, dass man bestrebt war, die stoffliche Verhüllung wenigstens von diesem oberen Theile des Tabernakels fern zu halten. So wurde das conopeum schliesslich nur noch auf die senkrecht aufsteigenden Seiten des runden oder polygonen Tabernakels beschränkt, ja, oft bekleidete es nur mehr die vordere Seite desselben. Diese kleinen Behänge wurden in metallenen Ruthen, seltener in Schnüren geschoben und waren in ähnlicher Weise wie das ursprüngliche conopeum mit Stickereien und Fransen verziert.

Bekanntlich ist nach den jüngsten Bestimmungen der Congregatio s. Rituum die Aufbewahrung der hh. Eucharistie sowohl in den zierlichen Sacramentshäuschen des Mittelalters, als auch in den besonderen Wandgelassen zur Evangelienseite des Altares durchaus untersagt und soll fortan das allerheiligste Sacrament in dem Tabernakel des Hochaltars thronen, wohingegen nach alter Vorschrift in grösseren Stifts- und Kathedralkirchen dieses Tabernakel mit der sacra species in einer Nebencapelle auf einem besonders eingerichteten Sacramentsaltar eine geziemende Stelle finden soll. Gewiss wäre es zu wünschen, dass von jetzt ab auch in deutschen Diöcesen das aus dem Mittelalter stammende und seit den Tagen der Renaissance weiter entwickelte conopeum allgemeiner Eingang fände, das in seiner in der Farbe abwechselnden reichen Ausstattung nicht wenig zur würdevollen Zier jener Stiftshütte des neuen Bundes beiträgt, in welchem der Herr unter Brodesgestalten verborgen unter den Menschenkindern weilt.

Schliesslich hier noch einige Worte über die stoffliche Ausstattung des Innern des Tabernakels. Seit mehreren Jahrhunderten ist es nämlich in vielen Kirchen löblicher Brauch, im Innern des Tabernakels einen kleinen zweitheiligen Vorhang von Seide anzubringen, welcher also, nach Oeffnung der Tabernakelthüren, nach beiden Seiten zurückgeschoben wird, um bei Austheilung der h. Communion das Ciborium hervornehmen zu können. Dieses velum diente ausser seiner mystischen Bedeutung auch dazu, das unbefugte Einblicken in das Tabernakel zu verhindern, wenn dasselbe zuweilen bei Austheilung der h. Communion auf einige Zeit geöffnet blieb. Ausserdem aber ist es Vorschrift, dass das Innere des Tabernakels, welches vorher mit dünnen Brettchen von Pappelholz zur Abwendung jeglicher Feuchtigkeit zu belegen ist, auch mit Behängen von weisser Seide in allen seinen Flachtheilen überzogen werden soll. Die betreffende Vorschrift des h. Karl Borromäus über diese seidenen Bekleidungen des Innern des Tabernakels lautet wie folgt: Panno serico rubri coloris, si Ambrosiani ritus Ecclesia sit, aut albi, si Romani, intus ab omni parte vestitum atque ornatum sit.

Hans Sibmacher's Stick- und Spitzenbuch-Musterbuch.

Nach der Ausgabe vom Jahre 1597 in getreuer Copie herausgegeben vom Museum für Kunst und Industrie in Wien.

In keinem Zweige des Kunsthandwerkes herrschte bis heutzutage eine grössere Willkür und Verwilderung des Geschmackes als in jenem Gebiete, dem die Spitzenverfertigung, Weissstickerei und Weberei durchbrochener Behänge angehören. Es waltete die Geschmacklosigkeit in gleicher Weise in der eigens dazu geschaffenen Anstalt wie bei der Handarbeit des Einzelnen, welche bekanntlich so weit reicht, als weibliche Hände die Nadel führen. Kaum am Schlusse des Mittelalters erwacht und zur Verbreitung gekommen, verfiel diese Ornamentationsweise auch schon der Geschmacklosigkeit. Im XVII. Jahrhunderte von der damaligen überladenen und regellosen Verzierungsweise, im XVIII. von den willkürlichen launenhaften Schnörkeln des Zopfstiles, die auf dem zarten und nachgiebigen Stoffe noch weniger Halt und Schranke fanden, überwuchert und im XIX. Jahrhunderte erst der Phantasielosigkeit und dem Mangel an aller Erfindung, sodann einem wilden Naturalismus anheimgefallen, der nicht besser war, als seine Vorgänger, haben die Spitzen und ihres Gleichen, ihre früheste Periode ausgenommen, in ornamentaler Beziehung fast nur Muster des Ungeschmacks nach jeder Seite hin geliefert. Man kann sagen, je zarter, je mühevoller und kunstreicher im Laufe des XVII. und XVIII. Jahrhunderts die Spitzen wurden, desto widerwärtiger und wüster ihre Musterung.

Und doch ist gerade hier eine feste, regelrechte, stilvolle, in gewisser Weise einfache Zeichnung fast mehr noch als überall anderswo ein durchaus nothwendiges Erforderniss. Denn da die Kunstmittel, welche hier Ornament und Grund in Gegensatz stellen, so gut wie gar keinen Gegensatz bilden, weil sie meist nur in Weiss auf

Weiss oder in dem festen und durchbrochenen bestehen, so kann ein klares, bestimmt gezeichnetes Muster nur allein dem Auge die Ruhe geben; die ganze ästhetische Wirkung, da die Farbe, wie bemerkt, in den allermeisten Fällen wegfällt, beruht allein auf der Schönheit der Zeichnung. Diese aber finden wir, wenn wir die Vergangenheit des in Rede stehenden Kunstgewerbzweiges prüfen, nur allein in den Mustern des XVI. und vom Anfange des XVII. Jahrhunderts.

Wir müssen demnach auf diese zurückgehen, wollen wir die Regeneration des modernen Geschmackes, der endlich doch eine Neubildung nach den guten, stilvollen Mustern der Vergangenheit anstrebt, auch auf unseren Kunstgewerbzweig ausdehnen.

Nun sind aber die noch erhaltenen Arbeiten dieses Zweiges aus der erwähnten Zeit sehr selten geworden, wenigstens so selten, dass sie in ihren vereinzelten Stücken so wenig den Kunstanstalten als den Privaten von irgend ausgiebigem Nutzen sein können. An ihre Stelle kann aber ein Ersatz aushelfend eintreten. Als nämlich im Laufe des XVI. Jahrhunderts dieser Zweig des Kunsthandwerks zur Blüthe kam, begleiteten seine Entwicklung und Erhebung in verschiedenen Ländern eine ziemliche Anzahl von Holzschnitt- und Kupferstichbüchern, welche in grosser Zahl Muster darbieten, die sich noch heute für Spitzen-, Weiss- und Buntstickerei, für durchbrochene Gewebe, Bortenweberei und was dergleichen mehr ist, ganz vorzüglich verwenden lassen und zu dem angedeuteten Zwecke der Verbesserung des Geschmackes besonders geeignet erscheinen. Zwar sind auch diese Bücher, von welchen man ein längeres Verzeichniss bei Mrs. Palliser, History of Lace p. 427 ff. findet, durch die Veränderung des Geschmackes in Verachtung gerathen, heutzutage äusserst selten geworden, und zwar meist nur noch in dem einen oder anderen Exemplar vorhanden, welches der Zufall dem Untergange entrissen hat.

Aber auch nur ein einziges Exemplar ist zum Zwecke genügend, da die neuere Verbesserung und Erweiterung der Vervielfältigungskünste mit leichter Mühe und geringen Kosten durch eine neue Ausgabe die Erwerbung desselben für Jedermann möglich macht.

Von diesen Gesichtspuncten ausgehend, hat das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien, seinen Zweck, die allgemeine Verbesserung des Geschmackes im Auge behaltend, sich veranlasst gefühlt, mit der Copirung und Herausgabe eines der besten dieser Bücher, des Sibmacher'schen Modellbuches, den Anfang zu machen. Das Original ist sehr selten geworden; der antiquarische Preis, wenn es vorkommt, beträgt 80 Thlr. Jenes Exemplar, von welchem die Copirung gemacht wurde, gehört in die ausgezeichneten Sammlungen Seiner Excellenz des Herrn Feldzeugmeisters Ritter v. Hauslab, der es mit gewohnter Bereitwilligkeit dem genannten Museum zu diesem Zwecke zur Verfügung stellte. Die Copirung fand durchaus auf mechanischem Wege, durch Photographie und litographischen Ueberdruck in der rühmlichst bekannten und bewährten lithographischen Kunstanstalt von Reiffenstein und Rösch Statt, so dass die vollständige Genauigkeit der Wiedergabe gesichert ist.

Das ganze Werk, dessen Druck und Verlag die Buchhandlung von K. Gerold's Sohn übernommen hat, besteht aus einem Vorwort, dem Titelblatte und 35 Musterblättern. Der Preis ist mit 4 Fl. österr. Währ. festgesetzt. Wir empfehlen dasselbe der Beachtung der stickenden Frauen und auch insbesondere der Zeichner von Spitzen und Weisszeugstickereien; auf die vielfache Verwendbarkeit der einzelnen Vorlagen dürfen wir wohl nicht näher eingehen. Bei der Seltenheit und Kostspieligkeit des Originals dürfte eine facsimilirte Ausgabe dieses an ornamentalen Motiven ausserordentlich reichen Musterbuches auch Kunstfreunden und vielen Lesern des Organs für christliche Kunst sehr erwünscht sein.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Paderborn, im Mai. Es wird Ihren Lesern jedenfalls nicht unangenehm sein, über die kirchliche Bauthätigkeit in hiesiger Stadt Einiges zu erfahren. Ist es doch immer und überall interessant, zu sehen und zu hören, wie die lange vergessenen Baudenkmäler, welche der Vorfahren frommer Sinn und Opferwilligkeit uns hinterlassen, in neuem Gewande schön und stilgemäss sich erheben und dem drohenden Untergange entrissen werden. Und dies trifft in unserer Stadt doppelt ein, da man, wenn man früher einmal z. B. in den Bussdorf hineinkam, sich eher in einer Rumpelkammer zu befinden glaubte, als in einem Hause Gottes: Scheiben zerschlagen und herausgefallen, Bänke in Stücken und durch einander liegend, die Wände grün und grau vom Schimmel etc. Und jetzt? — nichts mehr von alle dem. Alles gar fein wieder in Stand gesetzt, selbst die früher vermauerten kleinen Fenster an dem nördlichen Anbaue wieder geöffnet. Ueber die Ausführung der Restauration selbst aber erlauben wir uns, da wir mehr Freund als gründlicher Kenner der Baukunst sind, kein Urtheil. Wir überlassen das Ihrem trefflichen Correspondenten Dr. K. von hier. Eins jedoch, glauben wir, hier erwähnen zu müssen: das frühere grosse Bild des Hochaltars, die Bergpredigt von Rudolphi, verdiente

wohl, vor dem Untergange bewahrt zu werden, dem es an der jetzigen feuchten Stelle unfehlbar entgegen geht. Gehen wir von hier zum Dome, so schreitet die Restauration des Chores, wenn auch langsam (und es will manchen bedünken, dass hierbei die Krähwinkler-Landwehr ihren Meister findet), so doch gut und dauerhaft voran, was von dem restaurirten nördlichen Kreuzflügel nicht gesagt werden zu können scheint, da bei starkem Regenwetter das Wasser durch das Gewölbe herniedersickert und im Dome oft eine kleine Pader bildet! Augenblicklich erhebt sich vor der Ostwand ein Gerüste, um das Mauerwerk auszupicken und wieder auszukitten. Hoff e wir, noch dieses Jahr das Aeussere vollendet zu sehen, dem das Innere (das Chor) dann schnell folgen kann: mit seinen gebrannten Fenstern, die der Herr Maler Baudri in Köln ausführt, mit seiner Bemalung und seinem neuen Hochaltare. Dabei möchten wir auf Eins hinweisen. Der Dombauverein klagt und klagt fortwährend über Geld. Sollte es da nicht angebracht sein, zu sparen, wo es mit Anstand geht? Warum einen neuen Altar, da der alte noch vorhanden ist und trauernd im nördlichen Kreuzflügel steht, er, ein Meisterstück der Steinmetzkunst? (Vgl. Nr. 7 dieser Blätter 1860.) Warum haben diejenigen, welche sich so gern „als Hort und Wacht der alten Traditionen der Stadt Meinwerk's ansehen", dieses noch nicht eingesehen oder wollen es nicht einsehen? Bei anderen Sachen weiss man Vorschläge zu machen und zu zeigen, so und so muss dies ausgeführt werden, aber hier lässt sich Niemand hören! Wenn man sühnen will, was ein schwaches und krankhaftes Epigonengeschlecht „an unserem Dome gesündigt hat, warum nicht gerade an diesem bedeutenden Kunstwerke?" Man wende erst dem Alten seine Mittel zu, ehe man etwas Neues schafft.

Letzteren Satz findet man mit Freuden an der alten Klosterkirche St. Peter und Paul zum Abdinghof bestätigt, deren Restauration und Wiederaufbau mit einem Eifer betrieben wird, der in Erstaunen setzt. Schon erheben sich die beiden Mauern des Mittelschiffes zu Dacheshöhe mit ihren ursprünglichen kleinen Fenstern. Die Seitenschiffe und beiden Thürme sollen, wie ich vernehme, ganz neu aufgeführt werden, und zwar dies alles nach dem alten, ursprünglichen Plane, wie ihn das XI. Jahrhundert zeigte. Ueber diesen Ihnen Weiteres mitzutheilen, was eben so interessant als angenehm ist, dazu mögen Sie Ihren hiesigen Correspondenten animiren, dessen vor zwei Jahren hierüber gehaltener Vortrag sich auch in Berlin einer Anerkennung zu erfreuen hatte. Das schon vollendete Chor und die gereinigte Krypta sind mit einem tiefen Graben, wie die des Domes, umzogen, um dieselben trocken zu halten. Bei Aufräumung des mehrere Fuss hohen Schuttes hat sich auch die Treppe, welche sich hinter dem hier stehenden Altare des h. Stephanus befand, um bei Verschüttung der beiden rechts und links befindlichen Eingänge einen Zutritt zu haben, wieder aufgefunden, der Boden selbst ist aus Gyps. Auch haben sich sehr viele Gräber dabei gefunden — der geheime Schatz jedoch nicht. In einem der Gräber, mitten vor dem Altare, fand sich, als man den Grabstein zerschlug, noch ein ziemlich erhaltenes Skelett, an dessen Füssen noch die Schuhe (mit hohen Absätzen! sagte mir ein Arbeiter) zu sehen waren, und lag dies nicht in einem Holzsarge, sondern in einem von Sandstein zusammengesetzten. Die zu beiden Seiten Liegenden ruhten in einem aus Backsteinen gemauerten Grabe. Die Krypta selbst ist noch unter den Gewölben bemalt, wie auch die Kirche. So wird sich denn diese merkwürdige Krypta (vgl. Nr. 2 dieser Blätter 1852) und die über ihr stehende Kirche, eins der schönsten und würdigsten Baudenkmale des XII. Jahrhunderts in der Diöcese, von Neuem erheben und als Zierde unserer Stadt dastehen.

Von weiteren im Baue befindlichen oder schon vollendeten Gebäuden ist noch das Oratorium der „französischen Nonnen" zu nennen, um hier in dem neu aufgeführten Schulhause ihren Gottesdienst halten zu können, wenn der andere Flügel in Angriff genommen wird, so wie auch an dem Platze der alten Kirche sich eine neue erhebt. Dann das der „Schwestern der Liebe" vor dem Kasseler Thore in dem daselbst neu angekauften Gebäude für kranke Schwestern. An letzter Stelle haben wir noch die projectirte Todtencapelle auf dem neuen Kirchhofe zu nennen, zu dem das Baucapital durch Schenkung von 2000 Thlr. schon zusammen ist und jedenfalls noch in diesem Jahre der Grundstein gelegt wird. Sie sehen aus allem diesen: ein Baueifer, wie noch nie, ist bei uns erwacht, und „neues Leben blüht aus den Ruinen". Möchte sich derselbe auch auf die anderen Kirchen erstrecken, jedoch so, dass das Alte nicht vergessen wird.

Breslau. Ueber den Einsturz des neu erbauten Thurmes der Michaeliskirche hier, berichtet die Schlesische Zeitung folgendes Näheres: „Seit einiger Zeit war über dem linken der beiden gothischen Fenster in der zweiten Façade des eingestürzten Thurmes ein Sprung wahrgenommen worden, der sich bis zur Spitze hinauf erstreckte und immer mächtiger zu werden anfing. Um sich zu vergewissern, ob er in der That sich ausdehne, wurde die Oeffnung mit Cement verstopft. Doch auch dieser brach aus einander, und der Riss in dem Mauerwerk wurde so drohend, dass die Arbeiter am Tage des Einsturzes insgesammt beschlossen, keinen der Thürme, die beide noch nicht vollendet und daher noch mit Gerüsten umgeben waren, zu besteigen. Der Pfarrer von St. Michael war Zeuge der Katastrophe. Er hörte in seiner provisorischen Wohnung plötzlich ein lautes Knistern und Knarren, welches im nächsten Moment in ein furchtbares Rollen überging, als wenn ein schwer mit Eisenbahnschienen beladener Wagen über eine gepflasterte Strasse fährt. Zu

gleicher Zeit sah er die Mauern des Thurmes aus einander bersten, und bald darauf stürzte die schlanke, bereits mit einem Kreuz geschmückte Spitze ein. Der 283½ Fuss hohe Thurm war verschwunden, und nur noch ein Chaos von Trümmern war zu sehen. Die Erderschütterung war so mächtig, dass man in den benachbarten Häusern ein Erdbeben vermuthete. Die Detonation bei dem Einsturz war nicht bedeutend, doch wurden die Steine bis auf den Kirchhof geschleudert. Die Kirche selbst ist nur unerheblich am Dache beschädigt. Dagegen sieht man auch dem Einsturz des andern Thurmes entgegen, der sich nach einer Messung bereits um 15 Zoll nach der Abendseite zu gesenkt haben soll; auf jeden Fall kann das zwischen den beiden Thürmen belegene Hauptportal nicht lange mehr bestehen bleiben, da auf der einen Seite dem Portale das Widerlager fehlt. Polizeilich sind bis auf Weiteres der Kirchhof, die Schule und die alte Michaeliskirche geschlossen. Die Michaeliskirche, zu der der Grundstein vor vier Jahren gelegt wurde, lässt der Fürstbischof Förster aus eigenen Mitteln bauen, sie sollte die schönste Kirche ganz Schlesiens werden, und man hoffte zu Michaeli dieses Jahres die Einweihung vornehmen zu können. Die Ursachen dieses beklagenswerthen Ereignisses werden durch gerichtliche Untersuchung festgestellt werden; jedenfalls hat der Unterbau, so wie die mit vielen Bogenfenstern versehenen und darum durchbrochenen Umfassungsmauern das aus Sandstein errichtete, 92½ Fuss hohe, sehr schwere und massive Thurmdach nicht zu tragen vermocht. Mit dem Einsturze des nördlichen Thurmes ist nicht nur eine bedeutende Summe Geldes, circa 40—50,000 Thlr., verloren gegangen, sondern auch der Abbruch und die Wegräumung der Schuttstelle wird mit grossen Kosten verbunden sein."

Paris. Eines der interessantesten Baudenkmäler daselbst, die alte Kirche Saint-Merry wird in diesem Augenblicke restaurirt; diese Restauration wird alle Schönheiten ihres Portals wieder zur Geltung bringen. Diese Kirche war in ihrem Anfange, im VII. Jahrhundert, eine kleine Capelle unter dem Titel des h. Petrus, gelegen in einem Gehölz am äussersten Ende der nördlichen Vorstadt von Paris. Saint-Merry, Abt von St. Martin von Autun, der nach Paris gekommen war, um die Gräber des h. Dionysius und des h. Martinus zu verehren, hielt sich in einer benachbarten Zelle des Oratoriums auf. Er brachte fast drei Jahre in der Zurückgezogenheit zu und dort war es, wo er starb im Jahre 700. Sein Leichnam wurde in der Capelle des h. Petrus begraben und die Frömmigkeit des Volkes gewöhnte sich bald, Saint-Merry als den wahren Patron des Ortes zu betrachten, wo seine Asche ruhte. Es war Eudes der Falkenjäger, einer der Krieger, welche am meisten dazu beigetragen hatten die Normänner aus Paris zu verjagen, dem man am Ende des IX. Jahrhunderts die Gründung der ersten Kirche verdankt, welche wirklich den Namen Saint-Merry mit dem Titel des h. Petrus trug. Als man dieses Gebäude unter der Regierung Franz' I. niederlegte, um dasjenige, welches heute vorhanden ist, zu errichten, fand man in einem steinernen Sarge die Gebeine des Gründers, dessen Beine noch mit Stiefeln von vergoldetem Leder bedeckt waren. Angefangen von 1520 bis 1530, ward die neue Kirche erst im Jahre 1622 beendigt. Die westliche Façade ist von reicher Ornamentation und ganz bedeckt mit Zinnen, Glockenthürmchen, Wölbungen und Laubblätterkarniessen. Auf dieser Seite tritt man durch drei im Spitzbogenstil erbaute Thürme ein, die von Verkröpfungen und Blumenwerk gekrönt sind und dreifache Nischen und Bogen zeigen. Mit Kunst ausgeführte Thiergestalten und Kindergesichter dienen als Kragsteine. Zwölf grosse und zwölf kleine Statueen in Stein wurden im Jahre 1842 in die Nischen eingesetzt, welche seit dem letzten Jahrhundert leer geblieben waren. An dem südlichen Winkel der Vorderseite erhebt sich der gothische Thurm in seiner untersten Abtheilung; er bekundet in seinen letzten Stockwerken den Stil des XVII. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite des Portals erhebt sich ein leichtes Thürmchen, bekleidet mit einem Bogen und überragt von einem Glockenthürmchen in Holz von durchbrochener Arbeit. In Kreuzesform entworfen hat die Kirche noch zwei andere Portale. Von dem Südportale, das zum Theil von dem Pfarrhause verdeckt wird, bemerkt man nur die Spitze des Frontons und die zwei Thürmchen. Die nördliche Vorderseite liegt frei, an ihr bildet ein grosses Fenster mit Stabwerk im Flamboyant-Stil das Hauptmotiv der Decoration.

Ohne Zweifel wird die Kirche Saint-Merry bald von den Häusern befreit werden, welche sie umdrängen. Der Luft und dem Lichte zurückgegeben wird sie dann auf allen Seiten untersucht werden können, und so Ansprüche machen auf die Aufmerksamkeit des Publicums und besonders der Architekten.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. — Köln, 15. Juli 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Ueber die Bedeutung der gothischen Baukunst für unsere Zeit. — Die Waffen und Wappen Christi. — Die Altar- und Chorteppiche. — Resolutionen der 18. General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands und Oesterreichs in Innsbruck. — Besprechungen etc.: Frankfurt. Ulm. Wien. Leeds. — Literatur.

Ueber die Bedeutung der gothischen Baukunst für unsere Zeit. [1])

Was die heutige Baukunst betrifft, so wäre zu wünschen, dass unsere Baukünstler von dem Umhersuchen in allen Architekturen des Alterthums und der Neuzeit zurückkämen und vor allen Dingen in Einem Stile die Meisterschaft zu erreichen strebten, was nach dem Sprüchworte: *„vita brevis, ars longa“*, nur dann möglich ist, wenn man einen Stil sein eigen nennen kann, und dieses ist wiederum nur möglich, wenn man die übrigen ungeübt lässt. In der That ist es ein Zeichen der Charakterlosigkeit unserer Zeit, worin sie sich von allen früheren specifisch unterscheidet, dass ihr der Baustil fehlt. Hier gilt es also, unter den bereits vorhandenen zu wählen. Wer den gothischen wirklich kennt, dem kann diese Wahl keine Qual bereiten. Dem sind die Anpreisungen der Antike als der allein und ewig mustergültigen Kunstform doch nur Phrasen, die keine strengere Prüfung vertragen. Der weiss ferner, dass jede Baupraxis, die es mit der Wahrheit nicht ganz genau nimmt, an einer gewissen Unfruchtbarkeit leidet, und dass die Antike ganz wahr wieder ins Leben rufen zu wollen, nicht nur unmöglich, sondern auch übermässig kostspielig sein würde. Die Baukunst ist nun einmal für das Leben da. Sobald sie gegen das Leben gleichgültig wird und leeren Ideen nachjagt, wird sie zur Spielerei und geht zu Grunde.

Man würde den wohl gewiss einen Verschwender nennen, der, um einen Zweck zu erreichen, dasselbe aufwenden wollte, was sich mit der Hälfte völlig eben so gut erreichen lässt: die gothische Kunst weiss mit der Hälfte des Materials und also in gewissem Sinne auch der Arbeit auszukommen, um denselben Zweck zu erreichen, wie andere Bauweisen.

Jedermann würde den einen Thoren schelten, der die Eisenbahn verschmähen und auf einer griechischen Biga reisen wollte; nicht viel anders aber scheint uns der zu verfahren, welcher die eminenten Erfindungen, in deren Besitze die gothische Baukunst sich doch unbestreitbar befindet, verkennt, um antik-classische Muster nachahmen zu können. Leider ist die mir zu Gebote stehende Zeit viel zu kurz, um die Vorzüge der gothischen Kunst auch im Einzelnen nachzuweisen. Ich muss mich begnügen, sie in folgenden Sätzen zusammenzufassen.

In der gothischen Baukunst triumphirt der Geist über die todte Materie, so dass sie nicht so sehr ihren eigenen Gesetzen, als dem Geiste zu gehorchen scheint.

Dies zeigt sich zunächst in der Gesammt-Erscheinung des gothischen Kirchengebäudes. Man kann dasselbe einem Organismus vergleichen, in so fern sich, wie bei diesem, der Gegensatz zwischen haltgebenden und nur umhüllenden, raumabschliessenden Theilen charakteristisch ausgeprägt findet. Auf diesem Wege wurde mit dem geringsten Aufwand an Masse die möglichst grosse Festigkeit erzielt.

Es zeigt sich der Triumph des Geistes über die Materie aber auch in der Gestaltung der einzelnen Bauglieder. Nicht als ob diese Herrschaft nach Art einer neueren ästhetischen Betrachtungsweise aufgefasst werden dürfte. Einer solchen Auffassung würde die strenge Zweckmässigkeit der Theile widersprechen, wovon jeder ein bestimm-

1) Deutsche Bauzeitung, Jahrgang II, Nr. 21.

tes Bedürfniss zu befriedigen vorhanden ist. Betrachten wir beispielsweise die Gesimse. Nach der ästhetischen Auffassung sind dieselben dazu bestimmt, über einander liegende Bautheile, z. B. Stockwerke von einander zu sondern und das Gebäude oder einzelne von ihnen umschlungene Gebäudetheile gleichsam zusammenzubinden, damit sie nicht aus einander fallen können. Es mag sein, dass in der antiken Kunst dergleichen Vorstellungen bei der Bildung gewisser Gesimse massgebend gewesen sind. Wenn dies in einem südlichen Klima und bei Anwendung wenig poröser Baumaterialien, wie des Marmors, ungestraft geschehen konnte, so ist doch die band- oder plattenartige Gesimsform in den nordischen Gegenden um desswillen unpassend, weil auf der oberen fast wagerechten Fläche die Regentropfen aus einander spritzen und die über dem Gesimse befindlichen Theile durchnässen. Bei den gothischen Werken bilden desshalb alle solche Gesimse oben eine schräge Fläche, an welcher das Regenwasser ruhig herabläuft, und unterhalb ist an ihnen eine starke Unterschneidung angebracht, welche das Wasser nöthigt, abzutropfen, ohne die unter dem Gesimse befindlichen Bautheile zu berühren. In ähnlicher Weise lässt sich bei allen Gliedern der mustergültigen gothischen Bauwerke, sollten erstere einer oberflächlichen Betrachtung auch nur zur Zierde vorhanden zu sein scheinen, ein bestimmter Zweck finden, welchem sie dienen, mithin ein Walten des Geistes, der die Materie zweckvoll gestaltet hat. So sind die sogenannten Krabben, welche den Kanten der steinernen Dächer an den gothischen Thürmen entspriessen, zugleich Staffeln, deren man sich bei Reparaturen zum Hinaufklettern an diesen steilen Thurmhelmen bedient.

Es zeigt sich aber die Herrschaft des Geistes an den Ornamenten auch noch in anderer Weise. Die gothische Kunst liebt es, die Verzierungen ihrer Bauten der organischen Schöpfung, und zwar vorzugsweise dem einheimischen Thier- und Pflanzenreiche zu entnehmen, aber nicht so, dass sie die Organismen mit allen Zufälligkeiten der Besonderheit eines einzelnen Individuums, welches gerade zur Nachahmung gedient hat, copirt, sondern indem sie die Merkmale der Gattung, in welchen sich gleichsam ihr Charakter verkörpert, schärfer ausprägt, Nebensächliches und Zufälliges aber zurücktreten lässt. Doch diese Thätigkeit des Stilisirens ist eine Seite der gothischen Kunst, die ja in ihrer Weise jede Kunst, welche diesen Namen verdient, mit ihr theilt. Erst unserer Zeit scheint es vorbehalten, sehr allgemein in ein eben so stil- als geistloses Copiren der Natur zu verfallen, welches sich die möglichst „natürliche" Wiedergabe derselben zur einzigen Aufgabe stellt.

Ein geistvoller Forscher unserer Tage sagt: „Die Kunst hat einen nicht zufälligen, sondern nothwendigen, einen nicht vergänglichen, sondern ewigen Zweck, und dieser ist der: einen Vorgeschmack der ewigen Herrlichkeit zu geben, zu predigen von der ursprünglichen und ewigen Schönheit der Welt, die einst wieder erscheinen soll, wenn alles hinweggethan sein wird, was ihre Erscheinung hindert." Wir dürfen wohl sagen: keine Kunst hat diesen Zweck so vollständig erreicht, als die gothische. Durch jenes Streben nach oben, welches in allen ihren ächten Schöpfungen lebt, ist sie gleichsam eine Erscheinung des Strebens der Menschheit nach der verklärten Welt, welche die wahre Religion gibt, hat sie einen Zug ewigen Lebens an sich.

Im Zusammenhang hiermit erkennen wir nun aber den tiefsten Grund des Hin- und Herschwankens, des unsichern Suchens und Nichtfindens, woran unsere heutige Kunst leidet. Er liegt in dem Mangel an Bewusstsein für das eigentliche Ziel des Menschenlebens, in dem nichtigen, nur für diese Welt und ihre Lust empfänglichen Sinne, welcher eine Signatur der Gegenwart ist. Es fehlt unserer Zeit allzu sehr der Glaube, es fehlt ihr das Sehnen und Streben nach der Ewigkeit, „nach Erlösung aus dieser Welt des Todes und der Hässlichkeit", welchem die wahre Kunst allein entspringen kann. Eine Folge dieses Sinnes ist der immer noch sehr empfindliche Mangel an kirchlichen Neubauten, also gerade an den höchsten Aufgaben der Baukunst, die zugleich den sämmtlichen übrigen Künsten die würdigsten Zwecke zu setzen vermögen. Daher geht die Thätigkeit der meisten Künstler in Arbeiten auf, die nur vergänglichen Zwecken dienen, also jeden höheren Schwung der Phantasie, jede wahre Erhebung der Seele lähmen. So lange diese Sinnesrichtung die Oberhand behält, ist an die Entstehung einer für unser Jahrhundert charakteristischen Baukunst gar nicht zu denken, ist die Hoffnung, einen neuen Baustil aufkommen zu sehen, ein Traum, und bleibt nichts übrig, als nach wie vor bei der Vergangenheit in die Lehre zu gehen und in ihrem Geiste Neues zu schaffen. Dazu zeigen die grössten Architekten unserer Zeit, unter welchen mein leider so früh abgerufener Landsmann Ungewitter eine ehrenvolle Stelle einnimmt, den Weg. Ungewitter's Bauten, seine Schriften, seine Veröffentlichungen vaterländischer Kunstwerke wie seiner eignen Entwürfe sind meines Erachtens Führer von unschätzbarem Werthe, welche den mit Ernst vorwärts strebenden Künstler in den Stand setzen können, jede Aufgabe der Baukunst in ihrer Tiefe zu erfassen und mit Ueberlegenheit zu lösen. Ich erlaube mir nur noch den Wunsch hinzuzufügen, dass ihnen dieser Erfolg in immer reicherem Maasse und wachsender Ausdehnung zu Theil werden möge.

Marburg. *Dr. W. Lotz.*

Die Waffen und Wappen Christi.

Von P. Florian Wimmer.

Es gibt gewisse bildliche Darstellungen, die mit dem Namen Waffen und Wappen Christi bezeichnet werden. Was selbe vorstellen und zu welcher Zeit dieselben schon vorkommen, soll hier in Kürze erörtert werden.

Unter dem Namen „Waffen Christi“ versteht man im Allgemeinen die sämmtlichen Leidenswerkzeuge Christi. Unter den Leidenswerkzeugen nimmt jedoch das Kreuz Christi die vornehmste Stelle ein. Da Christus durch seinen Tod am Kreuze den Satan überwunden hat, so wird das Kreuz als die vornehmste Waffe betrachtet, der sich Christus im Streite gegen den Satan bedient hat. Im Heilsspiegel *(speculum humanae salvationis)*, einem aus dem XIV. Jahrhundert stammenden Bilderbuche, ist ein Bild zu sehen, das Christum bei seinem Hinabsteigen zur Vorhölle darstellt. Der Satan stellt sich dem Herrn auf dem Wege zur Vorhölle entgegen, um als der starke Bewaffnete sein Reich zu vertheidigen. Christus aber, der Stärkere, überwindet ihn. Die Waffe ist das Kreuz, das Christus mit der rechten Hand hält und dessen unteren Theil selber dem Satan in den Rachen stösst. Im beigefügten Texte heisst es: „Der überwant in mit sinn Creutz un machot in zespot.“ (Der, nämlich Christus, überwand ihn und machet ihn zum Spott.) Im nämlichen Texte wird das Kreuz als die stärkste Waffe bezeichnet, der sich die Christen bedienen können, um den Teufel zu überwinden. Diese Stelle lautet: „Den starken tievel, den alli disi (alle diese Welt) nit moht (mochte) überwinden, noch erwaichen, den vertribet nu (nun) ain clains kint mit des hailigen creuzes zaichen.“ Im Heilsspiegel kommt noch ein anderes Bild vor, welches nicht bloss das Kreuz, sondern auch andere Leidenswerkzeuge, und zwar unter dem Namen *„arma Xristi“* (Waffen Christi) zur Anschauung bringt. In diesem Bilde ist Maria vorgestellt. Ihr zur Seite sieht man das Kreuz, an demselben die Dornenkrone, die Nägel und die Würfel. Neben dem Kreuze befinden sich die Geisselsäule mit den Banden, der Hammer, die Zange, der Speer, die Fackel, das Wassergefäss und der Stab zum Eindrücken der Dornenkrone. Maria trägt in der linken Hand die Geissel, mit der rechten Hand hält sie eine Ruthe, so wie das Rohr mit dem Schwamm. Das untere Ende des Rohres stösst Maria dem zu ihren Füssen liegenden Teufel in den Rachen. Unter diesem Bilde ist zu lesen: *Armis passionis Christi Maria se armavit, quando contra dyabolum ad pugnam se praeparavit.* In dem beigefügten deutschen Texte heisst es: „Si (nämlich Maria) wafent (waffnet) sich mit ir (ihres) kindes marter und arbeitet, do si sich wider dem tievel zu aim (einem) streit berait.“ Ich habe diese Bilder aus dem Heilsspiegel nur darum angeführt, weil selbe unter den mir bekannten Bildwerken die ältesten sind, in welchen die Leidenswerkzeuge Christi in grösserer Anzahl mitsammen vorgestellt und durch den beigefügten Text ausdrücklich als *„arma Christi“*, als „Waffen Christi“ bezeichnet werden. Die Einführung dieser Bilder hängt wahrscheinlich mit der Einführung jener Feste zusammen, die zu Ehren einzelner Leidenswerkzeuge Christi, wie z. B. der Dornenkrone, der Lanze und der Nägel u. s. w., seit dem XIV. Jahrhundert gefeiert werden. In den Hymnen auf jene Feste werden die Leidenswerkzeuge ausdrücklich *„arma Xristi“* (Waffen Christi) genannt. So heisst es z. B. in einem Hymnus auf das Fest der Lanze und der Nägel, dessen Feier auf Begehren Kaiser Karl's IV. in Deutschland eingeführt wurde: *„Xriste, redemptor omnium, da speciale gaudium de armis tuis hodie, splendor paternae gloriae.*

Als man die Kunst erfunden hat, durch Druck heilige Bilder für das Volk in billigem Preise herzustellen, wurden auch die Waffen Christi sehr häufig im Bilde dargestellt. Das geschah ganz besonders im XV. Jahrhundert. Die Weigel'sche Sammlung zu Leipzig, welche unter dem Namen „Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift“ (Leipzig 1866) veröffentlicht wurde, enthält mehrere Darstellungen der Waffen Christi. Vergleicht man diese Bilder mit denen im Heilsspiegel, so findet man, dass die Waffen Christi in den Bildern des XV. Jahrhunderts eine Vermehrung erfahren haben. Nebst den früher schon genannten Leidenswerkzeugen wurden auch noch andere Werkzeuge in diese Bilder, welche gewöhnlich mit den Worten „das .. sind .. die .. waffen .. jesu .. cristi“ überschrieben sind, aufgenommen. Selbe sind ungefähr folgende: Das Schwert, mit welchem Petrus dem Malchus das Ohr abgeschlagen hat; das Messer, mit dem die Kleider Christi sind zertheilt worden; der ungenähte Rock und die Würfel, mit denen über denselben das Loos geworfen wurde; das Tuch, welches man dem Herrn um die Lenden gegeben hat; der Hahn, welcher krähte, als Petrus Christum verläugnet hat; die Leiter, deren man sich beim Abnehmen des Leichnams Christi bediente; die Leintücher, in welche man den Leichnam Christi gewickelt hat; die Grabkiste, in welche man denselben gelegt hat. Auch die Personen, welche auf irgend eine Weise bei dem Leiden Christi thätig waren, werden entweder nur durch Abbildung einer Hand angedeutet, oder selbe werden im Brust- oder Kopfbilde dargestellt. In mehreren, mit den Namen „Waffen Christi“ bezeichneten Bildern sieht man eine Hand (zuweilen nur einen Handschuh), die den Herrn bei Annas in das heil. Angesicht geschlagen hat; die Hand, welche dem Judas die dreissig Silberlinge vorzählte; die

Hand des Dieners, welcher dem Pilatus das Wassergefäss reichte; die beiden Hände des Pilatus selbst, welche sich derselbe vor dem Volke gewaschen hat. Im Brust- oder Kopfbilde werden vorgestellt: Judas, der den Herrn küsste, der ebenfalls im Kopf- oder Brustbilde zu sehen ist; ein Soldat, der den Herrn gespottet hat oder ihn anspie oder die Zunge gegen ihn ausschlug; Petrus, der Christum verläugnet hat; Herodes, der ihn mit einem weissen Kleide verspotten liess; Pilatus, der ihn zum Kreuzestode verurtheilte, zuweilen auch Veronica mit dem Schweisstuche, welches selbe dem Herrn aufseinem Todesgange darreichte.

Diese bildliche Darstellung der Waffen Christi wurde, wie man aus den im XV. Jahrhundert angefertigten Bildern ersehen kann, häufig mit der Darstellung Christi als „Schmerzensmann", so wie mit der Darstellung der „Messe des h. Gregorius" in Verbindung gebracht. Als Schmerzensmann erscheint Christus nackt, nur ein Tuch umgibt seine Lenden. Auf dem Haupte, das mit dem Kreuznimbus umgeben ist, trägt er die Dornenkrone. Mit der einen Hand zeigt Christus auf die Seitenwunde; die andere Hand ist ausgestreckt, so dass man die Wunde an derselben deutlich bemerken kann. Neben Christus, dem Schmerzensmanne, sind die Leidenswerkzeuge in grösserer oder geringerer Anzahl vorgestellt. In einigen dieser Bilder erscheint Christus, der Schmerzensmann, von Engeln umgeben, welche seine Leidenswerkzeuge tragen. Auf einem solchen Bilde stehen die Worte: *O tua * virtutis * deus * hec * sunt * arma * salutis.* * Die einzelnen Worte sind durch fünfblätterige Blümchen von einander getrennt. Die fünf Blätter jedes einzelnen Blümchens bezeichnen eben so wie die fünfblätterige Rose, welche in der gothischen Fenster-Ornamentik nicht selten vorkommt, die fünf Hauptwunden Christi.

Auch mit der Darstellung der „Messe des h. Gregorius" wurden die Waffen Christi gewöhnlich in Verbindung gebracht. Von dem Ereignisse, welches als „Messe des h. Gregorius" bezeichnet wird, erzählt die Legende Folgendes: Eine Frau, die einer vom Papste Gregorius I. gefeierten Messe beiwohnte, wollte die von demselben consecrirte und ausgespendete Hostie nicht für den wahren Leib Christi halten, und zwar aus dem Grunde, weil sie in der Hostie das von ihr nach damaliger Sitte in die Kirche mitgebrachte und geopferte Brod erkannte. Der h. Gregorius, dem die Frau ihren Zweifel vortrug, flehte nun inständig zum Herrn, er möge seine wirkliche Gegenwart unter der Gestalt des Brodes auf irgend eine Weise offenbaren, damit der Zweifel der Frau behoben und auch die übrigen Anwesenden im Glauben an seine wirkliche Gegenwart unter der Gestalt des Brodes bestärkt würden. Auf das Gebet des h. Gregorius verwandelte sich die Gestalt des Brodes vor den Augen der Anwesenden in den blutenden Leib Christi, der jedoch in kurzer Zeit wieder die Gestalt des Brodes annahm. Dieses wunderbare Ereigniss wurde nun oft im Bilde dargestellt, und zwar in folgender Weise: In der Mitte des Bildes erblickt man einen Altar. Auf einer Stufe vor demselben kniet der h. Gregorius mit den päpstlichen Gewändern bekleidet. Auf dem Altartische sieht man den mit der Palla zugedeckten Kelch, aber keine Hostie. Unmittelbar hinter dem Kelche steht Christus, entweder ganz sichtbar, oder wie er sich bis an die Kniee aus der Grabkiste erhebt. Christus ist dargestellt als Schmerzensmann in der oben bereits angedeuteten Weise. Hinter Christus erscheint das Kreuz, an dem gewöhnlich mehrere Leidenswerkzeuge aufgehängt oder auf die obere Fläcke des Querbalkens gestellt zu sehen sind. Neben dem Kreuze sind andere Leidenswerkzeuge Christi in grösserer oder geringerer Anzahl vorgestellt. Auch sieht man häufig mitten unter den eigentlichen Leidenswerkzeugen die Bilder jener Personen, die bei dem Leiden Christi auf irgend eine Weise thätigen Antheil genommen haben. Stets werden alle diese Leidenswerkzeuge in den Aufschriften oder in den beigefügten Ablassbriefen „Waffen Christi" genannt. Aus den Ablassbriefen, welche besonders jenen Darstellungen beigegeben sind, welche die Messe des h. Gregorius bildlich vorstellen, ersieht man, dass einst die Worte „Waffen Christi" und „Wappen Xristi" gleichbedeutend waren. Seit dem XVI. Jahrhundert aber ist zwischen „Waffen Christi" und „Wappen Xristi" in Betreff der Anordnung ein Unterschied zu bemerken. Unter Wappen Christi versteht man nämlich die Anordnung der Leidenswerkzeuge Christi auf einem Schilde. In der Sammlung zu Kremsmünster ist ein auch in künstlerischer Beziehung merkwürdiges Wappen Christi vorhanden. Ein solches Wappen Christi fand ich auch in einem mit vielen Bildern versehenen Gebetbuche, das aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts stammt. In einem dieser Bilder ist ein Schild dargestellt, der oben einen Helm zeigt und so wie der Schild mit reicher Zierde umgeben ist. Auf dem Schilde selbst sind die Leidenswerkzeuge Christi vorgestellt, und zwar in der Mitte desselben erhebt sich das Kreuz, dessen Fuss in der Grabkiste steht. An das Kreuz angelehnt, sieht man die Leiter, den Speer, das Rohr mit dem Schwamme. Neben dem Kreuze sind dargestellt: der Hammer, die Zange, das Schwert und das Haupt Christi im Veronica-Tuche. Ueber dem Kreuze, das hier die Gestalt des Antoniuskreuzes zeigt, sieht man das durchstochene Herz Christi und die Aufschrift des Kreuzes: I. N. R. I. Neben derselben befinden sich auf der einen Seite drei Nägel, auf der anderen Seite sieht man die Hand des Judas mit dem Geldbeutel. Auf dem Boden vor dem Kreuze und

der Grabkiste steht das Wassergefäss, die Laterne, drei Salbgefässe und drei Würfel. Hinter dem Kreuze bemerkt man zwei Fackeln. Dieser Schild, auf dessen Fläche die eben aufgezählten Leidenswerkzeuge Christi vorgestellt sind, ist mit den dreissig Silberlingen umgeben, die, an einander gereiht, gleichsam einen Kranz bilden, der von der Hand des Judas ausgeht, und auf der entgegengesetzten Seite in gleicher Höhe mit der Judashand an den Schild sich wieder anschliesst. Dieser Kranz, den die dreissig Silberlinge bilden, ist vier Mal unterbrochen durch die Hände und Füsse Christi, welche die Wundmale zeigen und gleichsam als vom Rücken des Schildes herausgestreckt erscheinen. Auf dem Helme, der mit der Dornenkrone umgeben ist, steht die Geisselsäule, auf derselben sieht man den Hahn. Neben der Säule sind Geisseln und Ruthen angebracht, welche gleichsam die Zierde des Helmes bilden. Auf dem oberen Theile des Bildes stehen auf einem Spruchbande folgende Worte, welche das so eben beschriebene Bild ausdrücklich als „Wappen Christi" bezeichnen:

DIS WOPEN SOL MAN UEBER ALLE WOPEN ERHEBEN,
DAN ES ZEIGT AN, WORDVRCH WIR HABEN DAS EWIGE LEBEN,
ALSO GIBT ES KLAR ZU VERSTAN,
WIE ES DIE EVANGELISTEN BESCHRIEBEN HAN.
IHS. MARIA.

Die Leidenswerkzeuge Christi auf einem Schilde bildlich darzustellen und denselben dann als „Wappen Christi" zu bezeichnen, scheint besonders im XVII. Jahrhundert üblich gewesen zu sein. In dieser Zeit war jede ansehnliche Familie bemüht, sich ein Wappen zu verschaffen, das die Abstammung und den Stand der Familie zur Anschauung brachte, und an merkwürdige Thaten erinnerte, welche eines oder mehrere Glieder der Familie zur Ehre derselben verrichtet hatten. Auch Christus der Herr erhielt damals sein Wappen, auf dem jene Zeichen zu sehen waren, die an das von ihm vollbrachte Werk der Erlösung kräftig erinnerten. Diese Zeichen konnten keine anderen sein, als die Leidenswerkzeuge. Diese Zeichen waren Jedermann verständlich und zeigten deutlich an, wem das Wappen zugehöre.

Wie lange die Anfertigung solcher „Wappen Christi" im Gebrauche blieb, kann ich mit voller Sicherheit nicht angeben. Eine genauere Untersuchung der im Stifte Kremsmünster vorhandenen Sammlung „christlicher Volksbilder" hat mir gezeigt, dass die Leidenswerkzeuge Christi auch im vorigen, so wie im jetzigen Jahrhundert sehr häufig vorgestellt worden sind. Allein den früheren Namen „Waffen" oder „Wappen Christi" fand ich auf den Bildern nicht mehr vor.

Heutzutage trifft man noch in manchen Gegenden der Diöcese Kreuze an, die neben der Strasse oder auf Anhöhen errichtet und auf denen die Leidenswerkzeuge Christi angebracht sind. Unter dem Volke sind selbe unter dem Namen „Marterkreuze" bekannt. Ihre Bestimmung ist ganz dieselbe, wie die der oben erwähnten Darstellungen der „Waffen und Wappen Christi", nämlich Erinnerung der Christen an die Leiden und an den bitteren Tod des Herrn und an den Sieg, den Christus mit seinem Leiden und seinem Kreuzestode über den Satan errungen hat.

Die Altar- und Chorteppiche

(tapetia, pedalia altaris et chori).

Von Canonicus Dr. Bock.

Am Schlusse der Beschreibung der verschiedenen textilen Ornate, die dem Altar als Opfertisch und zugleich als Aufbewahrungsstätte der ss. Eucharistia in allen seinen Theilen vornehmlich im Mittelalter zur Bekleidung und zum Schmucke dienten, erübrigt es noch, auf die Beschaffenheit und ornamentale Ausstattung jener Fussteppiche hinzuweisen, welche besonders an kirchlichen Festen die Bestimmung trugen, sowohl die Stufen der Altäre als auch den Fussboden des Chores zu bedecken.

Den Berichten älterer Schriftsteller zufolge belegte man schon vor den Tagen Papst Gregor's des Grossen nicht nur den Fussboden des Presbyteriums und die Stufen des Altares, sondern behing auch die Wandflächen des Chores und der Chorabschlüsse mit einer Menge von kostbaren Teppichen, je nach dem Ansehen und dem Reichthum der Kirche. Die verschiedenen Benennungen indessen, welche für diese sämmtlichen Bedeckungen und Behänge von den gleichzeitigen Schriftstellern angewendet werden, wie *velum, cortina, pedalium, tapetia, stragulum, stramentum etc.*, sind in ihrer Bedeutung theils synonym, theils heute noch so wenig festgestellt, dass es schwer halten wird, unter denselben mit Bestimmtheit die Ausdrücke für jene Teppiche ausfindig zu machen, welche ausschliesslich zur Bedeckung der Stufen des Hochaltars und des engeren Chores bei kirchlichen Feierlichkeiten dienten.

Wie die meisten liturgischen stofflichen Behänge ihre Heimath in Italien haben und dort ihre erste Anwendung fanden, so trifft man in jenem Lande auch zuerst den Gebrauch, den Fussboden unmittelbar vor dem Altare, so wie die Stufen des letzteren durch Fussteppiche zu schmücken. Diese Sitte, die im Süden nicht nur zur Abwehr der Feuchtigkeit des Bodens, sondern mehr jenem Umstande ihre Entstehung verdankt, dass die aus dem

Orient stammenden Teppiche seit dem classischen Alterthume überhaupt in Italien eine hervorragende Rolle spielten, pflanzte sich schon vor den Tagen der Carolinger nach Frankreich, Deutschland und England hinüber.

Das ganze Abendland bezog diese Teppiche, wie im Alterthume, so auch noch lange Jahrhunderte nachher, auf Handelswegen aus dem Orient, dem Ursitz aller künstlichen Handarbeiten und Webereien. In welcher Epoche man aber im Occidente selbst angefangen hat, solche vielfarbig gewebten Teppiche aus Wolle für den kirchlichen wie für den profanen Gebrauch anzufertigen, darüber sind verschiedene Ansichten aufgestellt worden. Bis jetzt dürfte es schwer halten, den Nachweis zu führen, dass bereits im IX. Jahrhundert in Frankreich Webereien eingerichtet waren, um jene Teppiche in Wolle selbst herzustellen, die seither vom Oriente in grosser Menge bezogen und desshalb auch häufig *tapetia transmarina* genannt wurden. Obschon Le Boeuf in seinen *„Mémoires concernants l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre"* anführt, dass bereits im IX. Jahrhundert der h. Angelmus, der vierunddreissigste Bischof von Arras, seiner Kathedralkirche sehr schöne Teppiche zum Geschenk machte, um damit den innern Chorraum an Festtagen zu schmücken, so ist es doch sehr fraglich, ob diese Behänge und Teppiche im Occidente selbst angefertigt worden oder auf dem Jahrhunderte hindurch benutzten Handelswege in das Abendland gelangt waren. Das aber steht geschichtlich fest, dass bereits im X. Jahrhundert die Benedictiner-Abtei Saint Florent zu Saumur innerhalb ihrer Mauern eine derartige Teppichweberei in Betrieb gesetzt hatte, in welcher die zur Ausstattung des Chores und der Kirche nöthigen Behänge und Teppiche in Wolle durch Mönche oder Laienbrüder *(fratres opifices)* angefertigt wurden. Zum Jahre 984 nämlich erzählt ein Chronist dieser Abtei folgende interessante Anekdote, die auch hier eine Stelle finden möge: *Duas (Robertus abbas) mirificae qualitatis et quantitatis componi fecit auleas, quas trapezitae conductivi preciosa seta elephanteas imagines venuste continentes consuerunt. Binos etiam ex lana dossales texi praecepit, quorum unus dum texeretur, memorato abbato in Franciam profecto, cum frater cellerarius mixtum solitum trapezitis vetuisset, en, inquiunt, in absentia boni domini nostri opus non deseremus, sed ut vos nobis, ita et nos vobis opus inversum faciemus, quod usque hodie universum aspicitur. Item clarissima leonum specie multae longitudinis sed et latitudine competenti, sanguineos gestantes campos alios fecerunt, in quibus margo erat candidus, bestiae vel aves rubeae. Cujus in opere exemplum hujus patris circa compositum usque ad tempus abbatis Willelmi cunctis clarius palliis mansit nobiscum. Nam in praecelsis solemnitatibus abbas elephantinis vestibus, alius priorum leoninis induebatur.* Zum selben Jahre findet sich auch in der Biographie des Abtes Ingulph folgende Stelle: *Dedit etiam (Engelricus abbas) duo magna pedalia leonibus intexta ... et duo breviora floribus respersa.* Wie Viollet-le Duc anführt, besass Poitiers bereits im Jahre 1025 eine Werkstätte, die sich mit Anfertigung von Teppichen befasste. Zu gleicher Zeit blühten aber auch, wie derselbe Schriftsteller weiter bemerkt, solche Teppichwebereien zu Troies, Beauvais, Reims und St. Quentin. Diese Teppichwirkereien, welche in verschiedenen Benedictiner-Abteien des Abendlandes, so wie von industriellen Webern in einzelnen Städten des nördlichen Frankreichs nach orientalischen Vorbildern schon in der gedachten frühen Epoche angefertigt wurden, gehören sämmtlich zu den Haute-lisse-Geweben. Die Kette derselben wurde nämlich vertical auf dem Webestuhl aufgespannt, wie auch heute noch die Gobelins angefertigt werden, und wurde der Einschlag, wodurch die Musterungen erzielt werden, vermittels Handspulen eingewirkt und durch den Weberbaum nach oben angeschlagen, wodurch auch das Gewebe sich von oben nach unten verlängerte. Diese Anfertigungsweise von Teppichen à haute-lisse war übrigens schon im classischen Alterthum bekannt und geübt, und lässt sich als einfachste Technik der Webekunst bis zu den ältesten Zeiten und den ältesten Culturvölkern, den Aegyptern, nachweisen.

Die sogenannten Velourteppiche hingegen, d. h. solche Wollengewebe, die in Weise des Sammts mit geschnittener Schur angefertigt werden, wurden bis zum XII. Jahrhundert ausschliesslich im Orient fabricirt. Erst unter der Regierung Philipp August's scheint man sich auch in Frankreich mit dieser besonderen Art der Teppichfabrication beschäftigt zu haben. Die Aufseher und Meister der vielen damals blühenden Werkstätten von Sammtteppichen wurden aber noch fortwährend die sarazenischen genannt, in welcher Bezeichnung sich deutlich genug das Herkommen dieser Manufactur ausspricht. Dieselben bildeten bald nachher eine Corporation, für welche eigene Statuten gesetzlich zu Recht bestanden. Erst im Jahre 1302 wurden diese sarazenischen Teppichwirker und jene, welche ihre Kunstproducte à haute-lisse verarbeiteten, in Frankreich zu Einer Innung unter gemeinschaftlichen Statuten vereinigt. Auch in Frauenklöstern scheint man sich schon in früher Zeit mit der Anfertigung gewebter und gestickter Teppiche beschäftigt zu haben, und zwar in einer solchen ausgedehnten geschäftlichen Weise, dass der h. Caesarius, Bischof von Arles, den weiblichen Orden seines Sprengels die Anfertigung dieser *„tapetia picta"*, wie er sie nennt, förmlich zu untersagen sich veranlasst sah.

Nach diesen allgemeinen Angaben über die Anwendung, die Fabrications-Stätten und die Technik von Teppichgeweben, die bereits vor dem X. Jahrhundert vielfach zur Bekleidung der Altarstufen an Festtagen dienten, würde es gewiss von Interesse sein, einige solcher Fussteppiche aus jener fernen Zeit in ihren vielfarbigen Musterungen dem Leser vorführen zu können. Wir müssen indessen eingestehen, dass uns ungeachtet sorgfältiger Nachforschungen keine Teppichwirkereien in Wolle aus dieser Epoche zu Gesicht gekommen sind. Der Grund dafür ist wohl hauptsächlich darin zu suchen, dass die Wolle durch Mottenfrass und durch die Einwirkung von Staub der leichteren Zerstörung mehr unterworfen ist, als Seide und Leinen. Auch durch den häufigen Gebrauch und das Betreten wurde bei diesen gewebten Wollenzeugen ein schnelles Schadhaftwerden herbeigeführt.

Die künstlerische Ausstattung und figurale Beschaffenheit solcher Fussteppiche aus den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters lässt sich bei dem gänzlichen Abgang gleichzeitiger Originalgewebe in Wolle am besten aus jenen reichgemusterten Seidenstoffen ersehen, die als *pallia scutellata, rotata, cum historia animalium etc.* meistens von orientalischen Industriellen angefertigt wurden und deren sich eine nicht unbedeutende Anzahl erhalten hat; ihre charakteristischen Dessins aus dem Gebiete der Thier- und Pflanzenwelt zeigen sich in den Abbildungen auf Tafel I, III, IV des ersten Bandes des oben angeführten Werkes. Mit dem Beginne der Kreuzzüge gelangten seit dem XII. Jahrhundert auf Handelswegen durch venetianische, genuesische und pisanische Kauffahrer jene vielfarbigen, reich gemusterten Teppiche auch für kirchliche Zwecke häufiger in das Abendland, die von den Schriftstellern damaliger Zeit als *tapetiae Alexandrinae* oder *stragula transmarina,* und im spätern Mittelalter mit dem Gesammtnamen *tapis de Smyrne* benannt wurden. Glücklicher Weise hat sich in St. Gereon zu Köln ein grösserer, wenn auch unscheinbar gewordener Bruchtheil eines merkwürdigen, in Wolle gewebten Haute-lisse-Teppichs erhalten, der ehemals ohne Zweifel dazu diente, die Stufen des Altares an Festtagen zu bekleiden. Auf Tafel XIX. veranschaulicht man in verkleinertem Maasstabe einen Theil dieses interessanten Teppichs, welcher, nach dem Charakter seiner naturhistorischen Musterungen zu urtheilen, dem Schlusse des XI. oder spätestens dem Beginne des XII. Jahrhunderts anzugehören scheint. Was die Heimath dieses originellen Gewebes betrifft, so weisen zwar viele Anzeichen auf orientalischen Ursprung hin, jedoch lassen sich auch mehrere Gründe geltend machen, die, übereinstimmend mit den jüngst aufgestellten Ansichten unseres Freundes Ch. de Linas, der Annahme das Wort reden, dass dieser Teppich wahrscheinlich zu Arras angefertigt wurde, da von dieser industriellen Stadt nachweislich seit dem XII. Jahrhundert solche Teppiche in grosser Menge nach orientalischen Vorbildern für den Welthandel fabricirt wurden und den bezeichneten Namen *opus polymitarium* führten. Liesse sich diese Annahme durch anderweitige Belege erhärten, so dürfte in dem Haute-lisse-Teppich von St. Gereon eines der ältesten heute bekannten Ueberbleibsel der im spätern Mittelalter so berühmt gewordenen *tapisseries d'Arras* zu erkennen sein.

Da sich heute nur äusserst wenige Ueberreste von gewebten Fussteppichen selbst aus der romanischen und gothischen Kunst-Epoche erhalten haben, so mögen hier als Ergänzung für das Fehlende einige Angaben über ältere Altarteppiche eine Stelle finden, welche wir kirchlichen Schatzverzeichnissen des Mittelalters entnehmen. So führt das Inventar des Domschatzes zu Bamberg, wahrscheinlich vom Jahre 1128, unter Anderem an: *Tapecia bona et vilia, magna et parva XVII.* Dass unter diesen siebenzehn Teppichen sich auch viele vorfanden zur Bedeckung der Wandflächen des innern Chores, stellen wir nicht in Abrede; jedoch lässt sich mit Fug annehmen, dass zu den *tapecia bona et vilia* auch manche Fussteppiche gehörten. Das Schatzverzeichniss des Domes zu Trier vom Jahre 1238 führt an: *Tapeta transmarina VIII et tria nihil valentia et unum stolacken.* Ob unter diesen *tapeta transmarina* ausschliesslich Altarteppiche zu verstehen seien, lassen wir dahingestellt sein. Das *stolacken* ist jedenfalls eine wollene Stuhldecke, entweder für das Chorgestühl oder für den Stuhl des Erzbischofes.

Im XIV. und XV. Jahrhundert mehren sich in den Schatzverzeichnissen die Angaben von mehr oder weniger reich gearbeiteten Altarteppichen. Von den vielen, welche das Inventar der Kathedralkirche zu Olmütz vom Jahre 1435 anführt, wollen wir hier nur einige namhaft machen: *Item VI tapecia grossa, quae sternuntur super terram ante magnum altare. Item aliae duae cortinae de panno cum viridibus et rubeis lineis laniatae.* Auch das in späterer Zeit theilweise verdeutschte Inventar des Domes zu Würzburg zum Jahre 1448 erwähnt: Ein alter Tebich, den legt man für den Altar *diebus festivis.* Das Schatzverzeichniss der Abtei Michelsberg zu Bamberg vom Jahre 1483, angefertigt unter dem Abte Andreas, erwähnt unter andern *cortinae et panni: Duo tapetia ad summum altare.* Noch deutlicher drückt sich aus das Inventar „der Kirche Güderen zu sanct Brigidenn Pfarrkirche zu Köln", welche ehemals unmittelbar bei Gross St. Martin lag. Es heisst daselbst: Item noch eyn alde scharst, die man spreidt vör den högen Altair up groiss fessdage. Noch seien hier erwähnt die Angaben des Kirchen-Inventars von York zum

Jahre 1540, wo es unter der Rubrik „Coopertoria" heisst: *Item unum le Carpett largus ad ponendum coram summo Altari in diebus festialibus. — Item unum parvum le Carpet. — Item duo magno Coopertoria rubea ad ponendum super gradus summi Altaris, quorum unus habet garbas, aliud arma Domini Le Serope, unum duplicatum cum le Canvass. — Item Coopertorium album cum rosis duplicatis. — Item tria Coopertoria bloedia cum armis Magistri Johannis Pakenham nuper Thesaurarii.*

Zwar sind, wie bereits gesagt, die gestickten und gewebten Altarteppiche aus der romanischen und frühgothischen Kunst-Epoche wegen der leichten Zerstörbarkeit der Wolle heute sehr selten geworden; desto häufiger jedoch trifft man Abbildungen von Fussteppichen auf Wand- und Tafelmalereien des XIV. und XV. Jahrhunderts in genauer Wiedergabe ihrer mannigfaltigen und vielfarbigen Dessins an, die sowohl geometrische Figuren als auch naturhistorische Darstellungen zeigen. Diese streifenförmig gewirkten Dessins auf flandrischen Tempera-Malereien, welche meistens der Fabrication von Arras und Reims entlehnt zu sein scheinen, wurden auf einer Kette von groben Hanf- oder Flachsfäden als Einschlag meistens in vielfarbiger Wolle hergestellt. In der Bildergalerie des städtischen Museums zu Köln, in der Pinakothek zu München, so wie auf vielen Bildern der altitalienischen Schulen des XIV. und XV. Jahrhunderts findet man solche streifenförmig gewebte vielfarbige Fuss- und Tischteppiche an, die offenbar einen orientalischen Einfluss in der Zeichnung bekunden, und die von den Malern des Mittelalters gewöhnlich mit der grössten Genauigkeit der Musterungen wiedergegeben sind. Ueberreste von Teppichen aus der entwickelten gothischen Kunst-Epoche, die in Flandern, am Rhein und in der Schweiz nicht nur zu kirchlichen, sondern auch zu profanen Zwecken angefertigt wurden, sind heute noch in ziemlich grosser Anzahl, wenn auch oft durch den Zahn der Zeit sehr entstellt, anzutreffen. Im einfachen Kreuzstich gehalten, sind dieselben meistens nur in zwei Farben gewebt und zeigen auf einem hellfarbigen Tiefgrund dunklere Muster, die in den verschiedenen Abwechslungen das sogenannte Granatapfel-Dessin vorführen, wie dasselbe sich auch in der Fabrication der Seide und des Leinen-Damast immer wiederholt. Auf Tafel XVI, XVII und XIX des ersten Bandes der „Geschichte der liturgischen Gewänder" findet man solche Musterungen vielfarbig wiedergegeben, wie sie sich in gleicher Weise auch an den Altarteppichen des XV. Jahrhunderts vorfinden.

Auf Tafel XIII, Fig. 2, veranschaulicht man in verkleinertem Maassstabe einen Theil eines Teppich-Ueberrestes aus dem Schlusse des XV. oder schon aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts, der sich in unserem Besitze befindet, und der auf dunkelgrünem Tiefgrund in Wolle ein eigenthümliches Muster in gelblicher Farbe zeigt. Dieser Teppich, wahrscheinlich der flandrischen Fabrication angehörend, wird durchgehends durch Sechsecke in gleichartige Felder eingetheilt, innerhalb welcher stilisirte kaiserliche Doppeladler mit der Krone, ferner kleine Löwen, welche den Reichsapfel zu halten scheinen, und unter diesen endlich je zwei Hirsche ersichtlich sind. Offenbar nehmen auch die fünf immer wiederkehrenden Grossbuchstaben in den sechseckigen Einfassungen auf die gedachten heraldischen Darstellungen Bezug und dürfen vielleicht als die Anfangsbuchstaben des Wahlspruches des Hauses Habsburg oder des deutschen Reiches anzusehen sein.

Da die vorliegende Besprechung des stofflichen Altar-, Chor- und Kirchen-Ornates sich bloss auf das Mittelalter beschränkt, so würden wir Gefahr laufen, unser Thema aus Augen zu verlieren, wenn wir die künstlerische Behandlung und Gestaltung auch jener Teppiche hier näher in Betracht ziehen wollten, die seit den Tagen der Renaissance bis auf das letzte Jahrhundert Entstehung gefunden haben. Zahlreiche Ueberreste von Teppichen aus dieser Zeit, die sowohl kirchlichen als profanen Zwecken ehemals dienten, haben sich im Abendlande noch erhalten und können als Belege dafür angesehen werden, dass auch seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts manche kunstreiche Fussteppiche, theils durch freie Handarbeit, theils als haute-lisses mit der Spule angefertigt wurden. In den Dessins lassen dieselben jedoch deutlich erkennen, wie sehr der gute Geschmack hinsichtlich der Wahl stileinheitlicher Muster im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert gesunken war, wenngleich in der technischen Anfertigungsweise, namentlich seit Einführung der Gobelins-Fabrication, grossartige Fortschritte gemacht wurden. Die Mannigfaltigkeit der Muster aber artete namentlich in den beiden letzten Jahrhunderten in ein wirres Durcheinander von bizarren Formen aus, welche der stets wechselnden Laune der Tagesmode folgten, während überdies die Massenfabrication auch die Haltbarkeit der technischen Anfertigung untergrub.

Nachdem in neuester Zeit ein erfreulicher Aufschwung auf dem Gebiete der kirchlichen Stickkunst erfolgt ist, sind an vielen Orten Rheinlands und Westfalens Frauen und Jungfrauen in Vereine zusammengetreten, um durch den Fleiss ihrer Hände nach den Entwürfen tüchtiger, stilkundiger Meister wieder grössere Altarteppiche anzufertigen, die sich denen des Mittelalters in technischer wie ornamentaler Hinsicht würdig zur Seite stellen können. Und wirklich entstanden in jüngsten Tagen, Dank der ausharrenden, opferwilligen Thätigkeit rheinischer und westfälischer Frauenvereine, eine ziemliche Anzahl von mustergültigen Teppichstickereien zur Ausstattung der Altäre

So wurden in den letzten zehn Jahren für den Domaltar zu Köln, für die St. Dionysiuskirche zu Crefeld, für die Pfarrkirchen zu München-Gladbach, Dülken, St. Hubert bei Kempen und für den Hochaltar der Pfarrkirche zu Jülich stylstrenge Teppiche in vielfarbiger Wolle meistens nach den genialen Entwürfen des Malers Alex. Kleinertz aus Köln angefertigt. Durch die Kunstfertigkeit der Frauen und Jungfrauen zu Paderborn wurde bereits im Jahre 1856 für den dortigen Dom ein prachtvoller Altarteppich gestickt, dessen grosse, in Kreise eingeschlossene Musterungen mit den romanischen Formen des Domes selbst übereinstimmen. Die unstreitig umfangreichsten und gelungensten Teppichstickereien wurden indessen im Jahre 1862 von den Frauen und Jungfrauen Aachens zur Bedeckung der Stufen des Hochaltares des carolingischen Münsters in Ausführung genommen; diese grossartige Teppichwirkerei, sammt dem dazu gehörigen prachtvoll gestickten Läufer, der sich durch das ganze Chor ausdehnt, wird auch noch in späteren Zeiten Zeugniss davon geben, wie die Stickkunst am Rhein, ausgehend von der Genossenschaft der Schwestern vom armen Kinde Jesu, in unseren Tagen früher kaum geahnte Fortschritte gemacht hat.

Diesem Beispiele von mehr als 125 Stickerinnen Aachens haben Frauen und Jungfrauen Utrecht's und anderer holländischen Städte dadurch Folge gegeben, dass sie im Jahre 1867 begonnen haben, grossartige Teppichwerke für das Chor der erzbischöflichen Kirche zu Utrecht anzufertigen, die in ihrem Entwurf und in ihren Musterungen ziemlich mit dem aachener Altarteppich übereinstimmen. Hoffentlich wird die Zeit nicht fern sein, dass in sämmtlichen grösseren Städten des katholischen Deutschlands, in Folge dieses aufmunternden Vorganges, sich Frauenvereine bilden werden, um in regem Wetteifer nach den schönsten mittelalterlichen Mustervorlagen wieder Teppichwerke durch die Kunst der Nadel herzustellen, die den oben erwähnten mustergültigen Altarteppichen christlicher Vorzeit würdig zur Seite gestellt werden können. Wird dann in dieser Weise von kunstgeübten Frauenhänden für eine gediegene Herstellung und Ausstattung von Teppichen wieder in ausgedehnten Kreisen Sorge getragen, dann dürfte man auch an Festtagen in katholischen Kirchen nicht mehr so häufig an ehrwürdiger Stelle Teppiche antreffen, die in ihren schwülstigen und verschwommenen Alltagsmusterungen sich mehr für Salons und Concertsäle als zur Bedeckung der Altarstufen eignen.

Resolutionen

der 18. General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands und Oesterreichs

in Innsbruck

vom 9. bis 12. September 1867, christliche Kunst betreffend:

I. Kirchenmusik.

1. Es sei an die hochwürdigen Herren Bischöfe die allerehrfurchtsvolle Bitte zu stellen, es möge in Gemässheit der Vorschrift des Concils von Trient schon in den unteren Classen für Alle, welche sich dem geistlichen Stande widmen wollen, der Gesang-Unterricht als obligatorischer Gegenstand eingeführt werden. 2. Es möge an jedem Clerical-Seminar eine Lehrkraft aufgestellt werden, welche im Stande ist und die Aufgabe hat, über System und Geschichte der Kirchenmusik, über kirchliche Gesetzgebung in dieser Beziehung, über den innigen Zusammenhang und das Aufeinanderwirken der Musik und liturgischen Handlungen Vorlesung zu halten. 3. Die hochwürdigen Herren Bischöfe sollen gebeten werden, dahin zu wirken, dass in den Lehrer-Seminarien der gregorianische Gesang, Choral, der Gesang-Unterricht und das Orgelspiel einer besonderen Pflege sich erfreuen. 4. Die christlichen Kunstfreunde wollen dahin wirken, dass in den einzelnen Diöcesan-Comites und besonders innerhalb der christlichen Kunstvereine einige Sectionen gebildet werden, welche für eine Reform der Kirchenmusik und Weiterverbreitung guter Werke und Schriften über dieselbe, dann auch dafür thätig sind, dass Chorregenten-Conferenzen Statt finden zur Pflege echter, edler Kirchenmusik.

II. Bildende Kunst.

1. Die hochwürdigen Ordinariate werden ersucht, die christlichen Kunstvereine nach Kräften zu pflegen und dort, wo noch keine bestehen, deren Gründung zu fördern. 2. Es mögen die bestehenden und noch zu gründenden Kunstvereine durch Mittheilung von Correspondenzen, Austausch von Vereinsgaben sich in nähere Verbindung setzen, und insbesondere bei den jährlichen General-Versammlungen der katholischen Vereine Deutschlands zu einer speciellen Berathung und Berichterstattung zusammentreten. Es mögen daher sämmtliche christliche Kunstvereine zu diesem letzeren Zwecke von dem jeweiligen Vororte speciel eingeladen werden. 3. Die hochwürdigen Herren Bischöfe werden ersucht, dahinzu wirken, dass Vorträge über christliche Kunst einschliesslich Kirchenmusik an Seminarien

und theologischen Lehranstalten gehalten werden. 4. Es wird der Wunsch ausgesprochen, dass dem antichristlichen Streben der Kunst-Akademieen bei jeder Gelegenheit entgegengetreten werde, und dass es jedes Mitglied der katholischen Vereine als Pflicht erachte, bei Uebertragung von Arbeiten und Aufträgen sich stets nur an tüchtige und erprobte Künstler der christlichen Richtung zu wenden, um selbe in den Stand zu setzen, Meisterschulen zu errichten, so wie einen kräftigen Nachwuchs an Künstlern heranzubilden.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Frankfurt. Das Frankfurter Domblatt enthält den Bericht der Dombaumeister Dänzinger von Regensburg, F. Schmidt von Wien und Voigtel von Köln. Dieselben heben hervor, dass es sich bei Herstellung des Domes nicht bloss um die Heilung der Brandschäden handle, sondern um die Verbesserung der Fehler, welche in früheren Jahrhunderten aus Mangel genügender physicalischer Kenntnisse begangen worden sind. Die eisernen Verbindungen der Thurmquadern haben in denselben viel tiefer reichende Zerstörungen angerichtet, als das Feuer vom 15. August. Eine Abtragung der Kuppel und des Achtecks bis zum Ansatze der Fenster und der Neubau derselben scheint erforderlich. Dieser Neubau aber macht die aus ästhetischen Rücksichten und wegen Schutzes vor abermaliger Feuersgefahr wünschenswerthe Freilegung des Domes zur Nothwendigkeit, da sonst die erforderlichen Gerüste nicht angebracht werden können. Der freigelegte Dom soll ringsum mit einer Garten-Anlage umgeben werden. Im Interesse der Feuersicherheit sollen auch alle Holzbausachen: Schneebretter, Läden, Dachsparren, Glockenstuhl, welche dem Feuer Eingang und Nahrung gewährten, beseitigt und durch Eisen ersetzt werden. Freilich würde die Ausführung der Pläne der Commission, ohne die Ankaufskosten der niederzulegenden Gebäude, einen Aufwand von ½ Mill. Gulden verursachen, während das Vermögen des Dombauvereins wenig über 100,000 Gulden beträgt.

Ulm, im Mai. Nach neuesten Zeitungs-Mittheilungen hat das Lotterie-Unternehmen für unsere Münster-Restauration die schöne Aussicht, auch die Erlaubniss zum Verkauf der Loose in Preussen zu erhalten, woran übrigens um so weniger zu zweifeln, da bei uns der Verkauf der kölner Dombauloose nie einem Anstande unterlag. So erfreulich übrigens die Resultate des Unternehmens sind, um so mehr bleibt zu bedauern, dass man diesen Weg als Hülfsquelle nicht schon früher einschlug, auf welchen doch vom ersten Münster-Baumeister so nachdrücklich aufmerksam gemacht wurde. [1])

An der Errichtung der Strebebogen wird unausgesetzt fortgearbeitet; auch der Chor-Umgang ist jetzt in Angriff genommen, und die Portale werden nun auch nach neuester Anordnung wieder stilgemäss bedeckt. Der Aufbau der nordwestlichen Hauptthurm-Treppe geht gleichfalls vorwärts, und nach Vollendung desselben wird hoffentlich dem so gefahrdrohenden Zustande des Spalierwerkes unter dem Kranze — einer der allerdringlichsten Restaurations-Arbeiten — abgeholfen werden. Bei Aufhebung der Steinplatten am Fusse des Münsters, welche um die Mitte des XVI. Jahrhunderts gelegt und wozu grösstentheils Grabsteine an und um das Münster verwendet wurden, hat sich auch die Gedächtnissplatte des Stiftes der im Jahre 1447 gegründeten, aber im Jahre 1817 abgebrochenen Rotti'schen Capelle wiedergefunden; sie wird nun ohne Zweifel mit ähnlichen Steinmonumenten, welche die Kirchenstiftungs-Verwaltung vor schon vielen Jahren vom Staate aus der ehemaligen Franciscanerkirche zur Aufstellung im Münster erhalten, aber dieser Bestimmung noch harren, eine weitere historische Zierde der Kirche werden. Die neueste Verwendung der in Nr. 3, Jahrgang 1860, des „Organs" näher beschriebenen Valentins-Capelle für Zwecke des Glasmalens rückt leider den Zeitpunct der Erfüllung der im Jahre 1859 vom patriotischen Verkäufer an die Stiftsverwaltung gestellten Bedingung — in der Capelle das Münsterbau-Archiv aufzubewahren — wieder auf etliche Jahre weiter hinaus, wenn nicht die Ober-Aufsichtsbehörde, welche den Ankauf des Baudenkmals doch hauptsächlich aus gleichen Gründen empfohlen, anders verfügt; man sollte meinen, dass die Stadt, welche doch Interesse für baldigste Erreichung des schönen Zweckes der Valentins-Capelle haben muss, leicht ein anderes Local für einstweilige Beherbergung von Glasgemälden finden könnte.

Wien. Bekanntlich lassen die Glasfabricanten im Allgemeinen noch viel zu wünschen, wenn es sich darum handelt, mit ihrer Waare den künstlerischen Anforderungen der Glasmaler zu entsprechen. Und doch müssen letztere dieses fordern können, sollen ihre Bestrebungen tüchtig gelingen. Indessen die strebsame Gegenwart hat auch hierin ihren rechten Mann gefunden, und vielleicht wider Erwarten der Meisten nicht in deutschen, sondern in wälschen Landen. Es ist Salviatti in Venedig, welcher seit ein paar Jahren besonders in seinen Patzenscheiben Glasstücke liefert, wodurch alle mit Recht viel bewunderten Eigenthümlichkeiten der mittelalterlichen Glasmalerei nachgeahmt werden können. Die Vorzüge dieses Glases bestehen darin, dass es nicht blos keine vollkommene Ebene bildet, sondern auch in seiner Textur

---

1) Siehe „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben", Jahr 1846, Seite 12.

jene Wellen und Wolken hat, die ihm, ohne irgend eine Leuchtkraft zu beeinträchtigen, die volle Durchsichtigkeit benehmen. Die darauf fallenden Lichtstrahlen werden, ehe sie durchgehen, gebrochen und in jene flimmernde und zitternde Bewegung gebracht, die das eigenthümliche Leuchten der Farben bewirkt. Dieses Glas übertrifft nach dem Urtheile aller Sachverständigen Wiens (Prof. Schmidt, Klein, Essewein u. s. w.) alle Fabricate, welche bis jetzt auf dem Festlande speciel für die Zwecke der Glasmalerei angefertigt wurden, und gehen dem besten, sogenannten englischen Kathedralglas voran. Aus solchen farbigen Gläsern ist das zum Andenken an die Genesung des Herrn Bürgermeisters Dr. Zelinka von der Gemeinde Wien bestellte neue Glasgemälde in dem südlichen Seitenschiffe der Stephanskirche ausgeführt worden, und man hat damit den beabsichtigten Zweck in einem hohen Grade erreicht.

Wien. (Preis-Ausschreiben.) Der Gemeinderath in Wien hat eine Concurrenz für den Entwurf eines am Parkringe zu erbauenden neuen Rathhauses erlassen, zu welcher Architekten aller Länder eingeladen werden.

Zwölf Preise, je 4 von 4000, 2000 und 1000 Fl. sollen zur Vertheilung kommen. Das Preisgericht, welches aus 5 hervorragenden Architekten und 5 Mitgliedern des Gemeinderaths unter dem Vorsitze des Ober-Bürgermeisters bestehen wird, hat die zu prämiirenden Entwürfe auszuwählen, die Reihenfolge ihres Werthes zu bestimmen und das zur Ausführung am meisten geeignete Project zu bezeichnen. Dem Verfasser des gekrönten Entwurfs wird, falls dieser zur Ausführung kommt und ein Einverständniss in Betreff der Bedingungen erzielt werden kann, die artistische und technische Leitung des Baues zugesichert.

Festhaltung einer bestimmten Kostensumme wird nicht verlangt, hingegen sind bestimmte Maasstäbe vorgeschrieben.

Das Programm mit den nöthigen Situationen ist vom wiener Stadtbauamte zu beziehen; Einlieferungstermin ist der 1. September 1869.

Wien. (Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie.) Der wiener Gemeinderath ist von seinen Einwendungen gegen die Stelle für den Neubau des österreichischen Museums zurückgekommen, und so steht nun dem Beginn der Arbeiten wohl kein Hinderniss mehr im Wege. Auch die Errichtung der mit dem Museum in Verbindung zu setzenden Kunstgewerbeschule, vorläufig in den Räumen der ehemaligen Gewehrfabrik, wird in der allernächsten Zeit vor sich gehen. Dem eben erschienenen Jahresberichte des Museums pro 1867 entnehmen wir, dass der Besuch der Anstalt im verflossenen Jahre sich auf nicht weniger als 118,802 Personen belief, und dass die Benutzung der Bibliothek und Kupferstichsammlung des Museums in den Tags- und Abendsstunden sich in erfreulicher Weise mehrte. Die öffentlichen Vorlesungen fanden auch in diesem Jahre eine eben so zahlreiche wie dankbare Zuhörerschaft. Unter den Publicationen heben wir die „über die byzantinischen Buchdeckel der Marcus-Bibliothek in Venedig", 10 Bl. Photographieen mit Text von J. Falke, hervor.

Leeds. Das grosse Kunst-Ausstellungsgebäude hierselbst geht unter Leitung seines Erbauers, Gilbert Scott, seiner Vollendung entgegen. Es ist im englisch-gothischen Stile ausgeführt und enthält ausser der grossen glasgedeckten Mittelhalle von 150 Fuss Länge und 65 Fuss Breite, welche als freier Sammelplatz für die Besucher, als Promenade und zu Zeiten als Concertsaal dienen soll, zehn Galerieen von 110 bis 125 Fuss Länge und 28 Fuss Breite zur Aufnahme der für die grosse nationale Gemälde-Ausstellung zu erwartenden Kunstschätze. Es steht eine noch grössere Betheiligung der zahlreichen Gemäldebesitzer Englands an der Beschickung der Ausstellung in Aussicht, als es bei der Manchester-Ausstellung der Fall war. Man hofft ausserdem eine bessere Uebersicht der historischen Folge durch die zweckmässigeren und grösseren Räumlichkeiten zu erreichen. Ausgeschlossen von der Ausstellung sollen alle Werke von lebenden Künstlern sein, dagegen ist sonstigen modernen Gemälden der Zutritt gestattet, und man rechnet darauf, die continentale Malerei des gegenwärtigen Jahrhunderts bei dieser Gelegenheit in einer Reihe von Hauptwerken vertreten zu sehen.

Literatur.

Bilder-Atlas zur Weltgeschichte von Ludwig Weisser.

Volks-Ausgabe. Stuttgart, Verlag von W. Nitzschke. 1867—1868.

Lieferung 1 und 2.

Nachdem desselben Herausgebers grösserer Bilder-Atlas zur Weltgeschichte gegen Ende des abgelaufenen Jahres zum Abschluss gebracht, hat sich die Verlagsbuchhandlung dazu entschlossen, einen Auszug jenes Werkes, eine geeignete Auswahl der Bilder und des Textes, als Volksausgabe zu publiciren. Da ein derartiges Unternehmen, dessen Umfang noch immer bedeutend genug, um die erforderlichen Anschauungen zu bieten, dessen Billigkeit eine derartige, dass auch in weiteren Kreisen die Anschaffung ermöglicht ist, uns nach vielen Seiten hin sehr zeitgemäss und für die verschiedenen Zwecke des Selbststudiums und der Schule ausreichend erscheint, so wollen wir, die Aufmerksamkeit unserer Leser darauf hinlenkend, zunächst den Plan und die Einrichtung der ganzen Publication mittheilen, dann die

erschienenen Lieferungen besprechen, indem wir uns vorbehalten, mit dem Fortschreiten der folgenden auch darüber Bericht zu erstatten. — Das Ganze ist auf 16—17 Lieferungen berechnet, deren jede 4 Tafeln sammt erklärendem Text umfasst; für die sauber ausgeführten litographirten Umrisse ist der Preis von 12 Sgr. pro Heft niedrig genug bemessen. Von den 66 Kunstblättern, auf die das Werk berechnet ist, sind dem Alterthum 25, dem Mittelalter nur 6, der neueren Zeit die übrigen 31 zugewiesen, eine Vertheilung, bei der uns die kärgliche Berücksichtigung des Mittelalters mit vollstem Rechte überraschen darf. Es ist weder Aufgabe dieser Zeitschrift, noch dieses Aufsatzes, die religiöse, politische und sociale Bedeutung des Mittelalters hervorzuheben, uns geht nur die kunsthistorische Seite desselben an; aber gerade in dieser Hinsicht müssen wir bedauern, dass erstens von den Kunstbestrebungen des Mittelalters, ohne deren Kenntnissnahme sich gar keine Geschichte desselben reconstruiren lässt, so wenig Notiz genommen ist, und dass ferner das weitschichtige Material, welches uns die socialen und politischen Zustände jener Zeit vor Augen führt, nicht ausgiebiger vernutzt worden ist. Jedoch auf diesen Punct werden wir zu seiner Zeit zurückkommen; den Eindruck, welchen die beiden ersten Hefte auf uns machen, und welcher ein entschieden günstiger ist, wollen wir zuerst hier fixiren. — Die fruchtbarste Seite ist auf jeden Fall die, dass es die Bildung historischer Anschauungen, wo nicht ganz allein vermittelt, so doch wesentlich anbahnt und erleichtert, dass es den gewöhnlich beim Geschichtsstudium in Betracht kommenden Factoren des menschlichen Geistes, dem Verstande und Gedächtniss, durch angemessene Verwerthung der Phantasie zu Hülfe kömmt. Sollen aber neben den obligaten Namen, Zahlen und Thatsachen auch klare, wirkungsvolle Bilder erzielt werden, so müssen nothwendiger Weise Originale, Vorbilder genommen werden, die wo möglich zu gleicher Zeit, oder doch wenigstens innerhalb derselben Geschichtsperiode angefertigt worden sind. Das ist bei vorliegendem Werk der Fall, und darin liegt ein entschiedener Vorzug vor anderen Büchern gleichen Inhalts und gleicher Tendenz. Die Durchschnittswaare, mit der unsere Zeichner und Illustratoren Bücher historischen Inhaltes von dem gewöhnlichen Schulbuche an bis zum Prachtwerke hinauf auszustatten pflegen, ist in den meisten Fällen eben so mangelhaft ausgeführt, als unwahr componirt, und wir brauchen nicht weit zu gehen, um wahre Caricaturen dieser verfehlten Geschichtsbildnerei aufzufinden. Dagegen gehalten ist das wesentliche Princip des hier vorliegenden Buches ein gesundes und anerkennenswerthes: jede Zeit aus sich selbst heraus zu unsern Augen und zu unserer Phantasie reden zu lassen und, wie Sculptur und Malerei den Gesammtcharakter jeder Periode zu fixiren versuchten, einiger Maassen wiederzugeben. Wir heben ausdrücklich jene beiden Schwesterkünste hervor, weil leider die dritte, die Architektur, auch hier die gewohnte Missachtung erfährt, die wir im Interesse des Werkes nur übel vermerken können. Es ist dies freilich ein Vorurtheil oder eine Gleichgültigkeit, die wir aller Orten zu treffen gewohnt sind, die wir desswegen nicht auffallend finden, nur im Interesse der Sache hervorheben. Allein gerade zu Nutz und Frommen einer so wenig anerkannten Wahrheit mahnen wir auch an dieser Stelle wieder von Neuem daran, dass in den Pylonen Aegyptens, den Gräbern von Persepolis, wie den Tempeln Griechenlands der Geist der Geschichte für den achtsam Zuschauenden eben so scharf, und jedenfalls unbewusster und naturwüchsiger sich ausprägt, als in allen anderen Kunstschöpfungen. — Jedoch kehren wir zu dem hier Gegebenen zurück, es dem Fortschritt der Zeit überlassend, der Architektur wie in vielen Dingen, so auch hier ihr Erstgeburtsrecht wieder zu gönnen, und betrachten wir ohne Rücksicht auf Fehlendes das hier wirklich Gebotene. In der ersten Lieferung begegnet uns auf erster Seite Aegypten, welches in recht charakteristischer Weise durch eine Reihe von Königsbildern und von Wandgemälden vertreten ist, welche die Kriegsthaten der grossen Eroberer der ägyptischen Geschichte und einzelne Werke des Friedens vorstellen. Da die neuere Wissenschaft immer mehr zur Einsicht kommt, dass eine ägyptische Geschichte durchaus nicht nach den verwaschenen Traditionen der griechischen Historiker, sondern einzig nach den erhaltenen Denkmälern zu schreiben sei, so ist es unerlässliche Pflicht des Studirenden, sich von letzteren wenigstens einige Anschauungen zu verschaffen, welche um so bedeutsamer sind, als sie von der ältesten Cultur und Kunst auf Erden ein ansprechendes Bild gewähren. Eben dasselbe Lob gilt von Tafel II und III, welche eine Reihe von Reliefs aus den Trümmern von Ninive, beziehungsweise von den Bauwerken Persiens abbilden; auch hier gewinnen wir aus dem Mitgetheilten eine klare Vorstellung des nationalen Typus, des Kriegslebens und der Kunstentwicklung bei Assyriern und Persern. Die folgenden fünf Blätter sind der griechisch-macedonischen Geschichte entlehnt; unter den Aufschriften: Griechenland vor den Perserkriegen; Perserkriege — Perikles, Alcibiades; Sokrates — Plato — Alexander der Grosse; Alexander der Grosse und Nachfolger; griechisch-orientalische Dynastieen nach Alexander dem Grossen, werden fast ausschliesslich Bildnisse der hervorragenden Männer jeder Periode zusammengestellt. Sehen wir ab von dem mehr genreartig aufgefassten Arion (Tafel IV), dem Aeschylus (Tafel IV), der Alexanderschlacht und dem Diogenes (Tafel VII), endlich den beiden Barbarenbildwerken (Tafel VIII), so bieten im Uebrigen die Blätter eine Sammlung von Portraits, und zwar zumeist Portraitköpfen, welche nach erhaltenen Statuen, Büsten, Gemmen und Münzen entworfen sind. So interessant und lehrreich diese Serien auch in vielen Beziehungen sind, so sehr sie schon für sich zu Vergleichen und Betrachtungen auffordern, so sind sie für sich allein noch unzureichend, in das äussere und innere Leben des griechischen Volkes einzuführen, und es ist desswegen wohlweislich in folgenden Heften eine Reihenfolge von Darstellungen aus dem religiösen und profanen Leben der Hellenen verheissen worden. Durch diese sich gegenseitig ergänzenden Vorführungen von Persönlichkeiten und Verhältnissen ergibt sich ein abgeschlossenes Bild des Hellenismus, von seinen Anfängen an bis in die entlegenen Ausläufer asiatischer Diadochenstaaten.

Der erklärende Text gibt ausser den nothwendigen Notizen über das jedesmalige Original und die historischen Angaben auch ganz geeignete Winke, welche in das Verständniss der artistischen Seite einführen, und zeichnet sich durch kurze, klare Abfassung aus.

Wir können zum Schlusse dem besprochenen Unternehmen sowohl Anerkennung und Erfolg mit gutem Gewissen anwünschen, als auch nach genauer Kenntnissnahme voraussagen.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 15. — Köln, 1. August 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Kunstliterarische Notizen. — St. Gereon in Köln. — Gothik für Profanbau in München. — Besprechungen etc.: Köln. Bonn. Kassel. Salzburg.

Kunstliterarische Notizen.

Von Dr. A. Reichensperger.

1) **Der Dom zu Köln.** Gezeichnet und herausgegeben von *F. Schmitz*. Historischer Text von *L. Ennen*.

Unter Mittheilung des Prospectus zu dem vorstehend bezeichneten Werke hat das „Organ" (Nr. 12) bereits im Allgemeinen auf dessen Bedeutung hingewiesen. Das Unternehmen bietet indess so viele Beziehungen dar und lässt sich unter so mancherlei Gesichtspuncten betrachten, dass ein öfteres Zurückkommen auf dasselbe in einer der Förderung der christlichen Kunst gewidmeten Zeitschrift gewiss nichts Auffälliges hat, vielmehr geradezu geboten erscheint.

Der Fortbau unseres Domes kann mit allem Fug als ein Wendepunct in der Kunstgeschichte bezeichnet werden. Zufolge desselben ist die germanische Architektur, und mit ihr die monumentale Bildnerei, wieder in den Vordergrund getreten, von welchem sie seit dem Beginne der sogenannten Renaissance, erst durch das französische und demnächst durch das fade, afterclassische Zopfwesen hinweggedrängt worden war, so dass — abgesehen von der Musik — alles Kunst-Interesse sich schliesslich auf die Staffeleimalerei concentrirte und alle Welt immer nur an Oelmaler dachte, wenn von Künstlern oder Künstlerschaft die Rede war. Allein das Interesse für die monumentale Kunst unserer Vorfahren ist nur dann ein wahrhaft lebendiges und fruchtbringendes, es trägt nur dann die Gewähr der Dauer in sich, wenn ihm ein tieferes Verständniss ihres Wesens zum Grunde liegt. Schwerlich wird indess ein auch nur einiger Maassen Orientirter bestreiten wollen, dass nach dieser Richtung hin noch gar Vieles zu wünschen übrig bleibt. Selbst von den eifrigen Verfechtern der Gothik sahen sich bisheran wohl nur wenige veranlasst, das innere Gefüge, gewisser Maassen die Anatomie mittelalterlicher Baudenkmale, zum Gegenstande ihres Studiums zu machen, oder auch nur von dem Zusammenhange der Details mit dem Ganzen, des Aeusseren mit dem Innern, sich nähere Rechenschaft zu geben. Schon von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet erscheint das vorliegende Werk von der höchsten Bedeutung. Wir sehen hier den gewaltigen Organismus mittels zweckentsprechender Durch- und Einschnitte blossgelegt; jedes auch noch so unscheinbare Glied tritt in seiner Beziehung und Function vor das Auge; der wunderbar scharfsinnige Calcül, welcher, alles Einzelne zu einem Ganzen verknüpfend, nichts Ueberflüssiges aufkommen lässt, entfaltet sich in überraschender Klarheit. Hier kann man so recht inne werden, was „Zirkelskunst und Gerechtigkeit" im Munde der alten Meister zu bedeuten hatte, zugleich aber auch, wie tief die edle Architektur, die Mutter und Königin aller Künste, allmählich dadurch herabgesunken ist, dass man den Principien dieser Meister untreu ward. Es liegt gewiss keine Uebertreibung in der Behauptung, dass die ungeheure Mehrzahl der heutigen patentisirten Architekten, Dank dem entnervenden Eklekticismus und der herrschenden seichten Vielwisserei, nicht einmal im Stande ist, solche Schöpfungen aufzunehmen und nachzuzeichnen, geschweige denn aus sich heraus auch nur entfernt damit Vergleichbares zu produciren. Desshalb wird denn auch gewöhnlich nur in allgemeinen Phrasen über Gothik und deren Zeitgemässheit oder Unzeitgemässheit hin- und hergeredet, ohne irgendwie den Kern der Sache ins Auge zu fassen. Wer nun

aber des Willens ist, sich allmählich ein wahrhaft sachverständiges Urtheil zu bilden, nehme Publicationen wie die vorliegende zur Hand, und lasse sich die Mühe nicht verdriessen, mit dem Zirkel den Bildungen zu folgen, die, wie mit Naturnothwendigkeit aus lebendigem Keime hervorwachsend, das in dem Ganzen waltende Gesetz reflectiren.

Das grosse Werk von S. Boisserée kann, wenn man seine Entstehungszeit und die während derselben obwaltenden Verhältnisse berücksichtigt, nicht rühmend genug anerkannt werden. Durch den Fortbau des Domes aber, wozu gedachtes Werk einen so mächtigen Impuls gegeben, so wie zufolge der vielen, mittlerweile über die mittelalterliche Baukunst gemachten Studien, ist indess früher Unmögliches möglich geworden. Dem Herrn F. Schmitz, welcher so zu sagen mit dem Dome aufgewachsen ist und in der Lage war, alle seine Bildungen sich zu eigen zu machen, werden wir, nach dem Prospectus und den bereits erschienenen vier Lieferungen zu urtheilen, eine des weltberühmten Bauwerkes würdige Darstellung desselben zu danken bekommen, ein Werk, welches neben den besten derartigen des In- und Auslandes sich kühn sehen lassen kann, jedenfalls in Bezug auf Detaillirung und Präcision in der vordersten Reihe steht. Dass der in Aussicht gestellte historische Text der Bedeutung des Gegenstandes entsprechen wird, dafür bürgt der Name des Verfassers und insbesondere das auf dem Gebiete der, im Dome culminirenden Kölnischen Geschichte bereits von ihm Geleistete. Endlich ist aber auch noch von dem in Rede stehenden Unternehmen eine Belebung des Interesses für den Ausbau des Domes zu erwarten. Je tiefer das Publicum in die grandiose Schöpfung unserer Vorzeit hineinblickt, desto mehr wird es erkennen und durch die That bekunden, dass dieselbe ausdauernder Opferwilligkeit werth ist.

---

2) Weihnachtstraum. Ein Festspiel von *Wilhelm Molitor*. Mit Holzschnitten von *Felix A. Joerdens* nach Zeichnungen von *Eduard Steinle*. Mainz bei *Kirchheim* 1867.

Obgleich die trefflich ausgestattete Schrift sich vorzugsweise zur Weihnachtsgabe eignet und auch wohl mit Rücksicht hierauf abgefasst sein mag, so wohnt ihr doch in literarischer, wie in künstlerischer Beziehung ein bleibender Werth bei; den Freunden des Wahren und Schönen wird sie zu jeder Zeit einen hohen Genuss gewähren. Herr W. Molitor ist längst schon durch seine poetische Begabung rühmlich bekannt und bewährt dieselbe wieder in dem vorliegenden „Festspiel". Dasselbe erinnert einiger Maassen an die spanischen *Autos Sacramentales*, diese herrlichen Blüthen katholischer Poesie, sowohl was den Glanz der Diction als die Tiefe der Gedanken anbelangt. Noch weniger vielleicht bedarf Eduard Steinle einer Empfehlung; schon die Feinde der christlichen Kunst, welchen er ein Dorn im Fleische ist, sorgen zur Genüge dafür, dass die Freunde dieser Kunst ihn als einen der hervorragendsten Vertreter derselben immer mehr schätzen lernen. Vorurtheilsfreie Beurtheiler werden in den sieben dem Festspiele eingewobenen Bildern von seiner Hand freudig die gewohnte Meisterschaft wieder begrüssen, welche mittelalterliche Seelentiefe mit moderner Correctheit zu vereinigen weiss.

Auch der Arbeit des Formschneiders Joerdens gebührt Lob, jedoch nicht solches Lob, wie beifällig gesinnte Kritiker es den Productionen der Holzschneidekunst gewöhnlich zu Theil werden zu lassen pflegen. Neulich noch fand ich in der literarischen Beilage eines politischen Blattes gewissen Holzschnitten nachgerühmt, dass sie Stahlstichen täuschend ähnlich seien. Herr Joerdens hat meines Erachtens sehr wohl daran gethan, solchen falschen Schein durchaus fern zu halten, und nach dem Vorgange der Dürer, Holbein, Kranach u. s. w. sein Holz als solches zu behandeln. — Der „Weihnachtstraum" sollte auf dem Lesetische keiner christlichen Familie fehlen, welche auf wirkliche Bildung Anspruch macht; die von Religion und Sitte Emanzipirten thun wohl daran, ihn zu ignoriren und sich an der „Gartenlaube" und dergleichen zu erquicken.

---

3) Van sunte Cristoffels beelden. Eene ikonographische studie, door *G. W. van Heukelum*. Utrecht, *van Hossum*.

Jahrhunderte hindurch gehörte „der grosse Christophel" zu den populärsten Heiligen; namentlich durfte er in keinem Dome fehlen. Ueber den Grund dieser Popularität und die Bedeutung des Heiligen, welchen das Genie unserer bedeutendsten Künstler bis zu den Dürer, Memling und van Eyk hinauf, verherrlicht hat, ist in den gegenwärtigen Blättern schon mehrfach gehandelt worden (Jahrg. VIII Nr. 7 — 9 und Jahrg. XII Nr. 19). Die Schrift des Herrn van Heukelum liefert dazu einen schätzbaren Beitrag und wird dieselbe durch die später erschienene, in öffentlichen Blättern mehrfach besprochene von Sinemus: Die Legende des h. Christophorus in der Plastik und Malerei (Hannover bei Meyer, 1868), keineswegs überflüssig gemacht. Der Verfasser bekämpft die Ansicht, dass die Christophsbilder allegorische oder symbolische Darstellungen seien, eine Ansicht, welche für jeden Kenner des christlichen Mittelalters und der Sinnesweise unserer Altvordern schon von vornherein die Vermuthung gegen sich hat. Die in Rede stehenden Bilder sollten eine

bestimmte Persönlichkeit, die des h. Martyrers Chritophorus, zur Anschauung bringen, so wie dieselbe durch das Medium der Legende, aus welcher im weiteren Verfolge mancher Aberglaube erwuchs, dem Blicke der Gläubigen sich darbot. Vorstehenden Satz verficht der, auf dem Gebiete der deutschen Kunstliteratur sehr bewanderte Verfasser insbesondere gegen W. Menzel und J. Kreuser, indem er vorzugsweise von dem Passionale und der *Legenda aurea* seinen Ausgangspunct nimmt. [1]) Dass die Christophs-Bildnisse in so augenfälliger Weise in der Nähe der Kirchen-Eingänge angebracht wurden, erklärt Herr van Heukelum durch den allgemeinen Glauben oder Aberglauben, dass derjenige, welcher den Heiligen geschaut habe, an dem betreffenden Tage eines jähen Todes nicht sterbe, ein Glaube, der in der Legende seinen Stützpunct fand, wonach der h. Christophorus, als er den Martertod erlitt, Gott um diese Gnade für das Christenvolk gebeten haben soll. Die vorstehenden dürftigen Andeutungen sollen nur eben auf die interessante Schrift aufmerksam machen, welcher sechs meisterhaft ausgeführte Bildtafeln und eine prächtige äussere Ausstattung noch eine besondere Anziehungskraft gewähren. Es ist sehr zu wünschen, dass das Beispiel dieses Priesters unter der Geistlichkeit recht viele zur Nacheiferung anspornt.

---

4) **A Catalogue** of a series of photographs illustrative of the **Archaeology of Rome,** prepared under the direction of *John Henry Parker*, in the winters of 1864, 1865 and 1866. Oxford, 1867.

Obgleich die Schrift nur für die Freunde des Verfassers als Manuscript gedruckt ist, glaube ich mich doch keiner Indiscretion schuldig zu machen, wenn ich auf das Unternehmen hinweise, welchem dieselbe gewisser Maassen als Programm dienen soll. Es ist von mir bereits in diesen Blättern (1867, Nr. 8) von der so ausgedehnten Thätigkeit des Herrn Parker auf dem Gebiete der Kunst und der Archäologie Erwähnung geschehen und bemerkt worden, wie diese Thätigkeit seit einigen Jahren sich vorzugsweise auf die Erforschung des italienischen Kunst-Alterthums richtet. Während seines ersten Aufenthaltes in Rom, im Winter 1864, fiel ihm auf, wie für die Geschichte der ewigen Stadt die baulichen Ueberreste derselben aus ältester und alter Zeit noch viel zu sehr ausser Acht gelassen und dass demzufolge, namentlich durch deutsche Gelehrte, ein Hyperkritizismus in Schwung gekommen sei, welchem es an einer wahrhaft soliden, unbestreitbaren Unterlage ermangle. Mittels eines bedeutenden Kostenaufwandes liess Herr Parker Unter- und Oberirdisches photographiren, in der Absicht, demnächst auf Grund dieser bildlichen Urkunden die ursprüngliche Anlage und deren allmähliche Erweiterungen zu charakterisiren und nach Möglichkeit zu reconstruiren, so zu sagen eine Karte der Alluvionen zu entwerfen, welche im Laufe der Jahrhunderte das nunmehr Vorhandene gebildet haben. Die Sammlung ist bereits auf mehr als Tausend Blätter angewachsen, welche grösstentheils in vorliegender Broschüre systematisch geordnet sich aufgeführt findet. Ein besonderes *„ad usum societatis archaeologicae britannicae"* gedrucktes, aus 8 Quartblättern bestehendes Verzeichniss der bis jetzt erschienenen Photographieen zeigt an, dass dieselben von dem Photographen C. B. Esmelli in Rom, 509 Corso, hundert Stück zu 150 Schillingen zu beziehen sind, einzelne Blätter je nach ihrer Grösse von 1½ bis 2½ Schilling. In den Buchhandel sollen sie nicht gebracht werden. Ohne im Uebrigen der demnächstigen, für das grosse Publicum bestimmten Veröffentlichung des Herrn Parker vorgreifen zu wollen, bemerke ich hier nur noch auf Grund einer von ihm mir gewordenen Mittheilung, dass seine Ermittlungen die Berichte der altrömischen Autoren, insbesondere die des Livius über die ersten Perioden der Geschichte Roms gegenüber der modernen Kritik wieder vielfach zu Ehren bringen werden. Das eben so mühevolle und kostspielige, als fruchtverheissende Unternehmen findet von Seiten des heiligen Vaters, welcher den Herrn Parker mehrmals empfangen hat, aufmunternde Theilnahme.

---

5) **Sanct Castor** zu Coblenz, mit einem Beitrage über die dortige **Liebfrauenkirche** und die jüngst in der Mosel aufgefundenen Reste einer **Römerbrücke,** von Doctor *A. J. Richter*. Mit 6 architektonischen Abbildungen. Dritte, stark vermehrte Auflage. Coblenz, 1868. In Commission bei *J. Hölscher*.

Viele Jahrhunderte hindurch, vor und nach Christi Geburt, waren die Baudenkmäler, namentlich die dem Gottesdienste gewidmeten, der Stolz und die Freude ihrer

---

1) In seinem „Bildnerbuch" (Paderborn bei Schöningh jun., 1863), zählt Professor Kreuser den Heiligen Christophorus unter den vierzehn Nothhelfern auf, ohne denselben als eine mythische Person zu bezeichnen, so dass zwischen ihm und Herrn van Heuckelum hiernach ein eigentlicher Gegensatz nicht, oder doch nicht mehr, besteht. Einsender ergreift übrigens diese Gelegenheit, um den Künstlern und Kunstfreunden die Beherzigung des vielen Trefflichen und Treffenden zu empfehlen, was das „Bildnerbuch" in sich beschliesst. Herr Kreuser weiss, woran es denjenigen, welche kirchliche Kunst üben, durchweg am meisten fehlt, und er gehört zu denjenigen, welchen es vor Allem auf praktische Ergebnisse ankommt, wie dies unter Anderm die zahlreichen Paramenten-Vereine darthun, auf deren Gründung er so energisch und so ausdauernd hingewirkt hat.

Umwohner; k
schwer. Es ist
Renaissance, v
Cultus der An
Schwung gebr
der Literatur
der Vorrang,
christlich-natio
von selber gel
indess die Sym
len Generation
mentalen Her
wieder Anerke
Organismus u
zu machen.
Schrift hervor
wie dies scho
seit dem Jahr
sind. Die Zwi
gewusst; mar
Maassen eine
sich schon rec
uns dieselbe a
hunderte hind
flochtener La
Coblenz den I
Sorgsamkeit h
Bezügliche ge
lich nichts übe
St. Castorkirc
Einzelnes, nar
gere Kritik ü
nionbank (S.
z. B. das Mat
Mangel an St
es überhaupt
nehmen pfleg
sachen; ohne
werden wir in
treffen. In B
Wunsches gla
sen zu sollen
J. Schorb an
zers, Johann
stellen. Irgen
kirchlichem S
Zweck wäre
allein das S
Trefflichkeit
Kirche; der I

möbel aussehe, nicht aus welchem Material und in welcher Weise es gemacht sei, und was dergleichen schöne Axiome mehr sind. In Pressburg ist man von diesen ästhetischen Anschauungen, Gottlob, zurückgekommen. Wie die vorliegende Schrift des Näheren mittheilt, hat eine gründliche Wiederherstellung der Kathedrale in der rechten Weisse durch den, in mehreren Bisthümern als Diöcesan-Architekten fungirenden Ober-Baurath Joseph Lippert begonnen; der pseudo-antike Theaterplunder ist bereits aus dem Sanctuarium verschwunden und ein, im Jahre 1863 gegründeter, nach Art unseres kölner Dombau-Vereins organisirter Dom-Restaurirungs-Verein hat es sich zur Aufgabe gestellt, in jeder Beziehung, so weit möglich, die ursprüngliche Kunstherrlichkeit wieder herzustellen. Während dies in der ungarischen Krönungsstadt sich begibt, häufen sich in den katholischen Blättern Deutschlands die Inserate, welche den Pfarrern und Kirchenvorständen auf das dringendste die Möblirung und Ausschmückung ihrer Kirchen mit Fabrikwaare aus Gyps, gebackenem Thon, Zink, sogenannter Masse, Oelfarbendrucken, Gusseisen, Steinpappe u. s. w. empfehlen, was Alles zu „Spottpreisen" zu haben sei. Und die Erfahrung lehrt, dass die Reclamen nicht tauben Ohren begegnen. Die Herren Pfarrer und Kirchenvorsteher meinen eben zum nicht geringen Theile, für den Bauers- und Bürgersmann sei das Wohlfeilste das Beste, überdies aber merke man es ja auch nicht einmal, welchen Stoff und welche Arbeit man vor sich habe, wenn nur erst Alles hübsch mit Oelfarbe angestrichen sei. So wird denn nach Anleitung eines münchener oder kalker Preiscourantes das benöthigte Gebackene bestellt, und was alsdann der Tempel Gottes etwa an Schmuck noch zu wünschen übrig lässt, an Farbendrucken und Papierblumen hinzugethan. Aber nicht bloss in Pfarrkirchen wird der Allerhöchste in solcher Art verherrlicht, auch unter den Ordensmännern (die Jesuiten nicht ausgeschlossen) finden jene „Errungenschaften" der Gegenwart vielfach Anklang, wie ein Blick in ihre Kirchen, auf die von ihnen angelegten Stationen und sonstigen Andachtsstätten ergibt; auch sie wollen durch die That bekunden, dass sie über der Engherzigkeit der „gothischen Fanatiker" hoch erhaben da stehen. Schreiber dieses aber glaubte, um so rückhaltloser sich aussprechen zu dürfen, als er sich davon überzeugt hält, dass keiner von allen denjenigen, welche sich möglicher Weise durch seine Aeusserungen unangenehm berührt finden könnten, zu den Lesern des „Organs für christliche Kunst" gehört, die betreffenden Personen vielmehr sammt und sonders das Kunststudium für etwas vollkommen Ueberflüssiges erachten. Was schön ist, weiss ja Einer so gut wie der Andere: wer wird sich darüber viel Kopfbrechens machen wollen! (Schluss f.)

St. Gereon zu Köln.

(Siehe die artistischen Beilagen vom 1. Mai, 1. Juni, 1. Juli und 1. August.)

Von St. Maria auf dem Capitol wendet sich die archaeologisch-kunsthistorische Betrachtung hervorragender Kirchenbauten in der Stadt und Erzdiöcese Köln, welche unser Organ sich zur Aufgabe gestellt hat, nach St. Gereon; vom Südost-Puncte der alten Römerstadt, zu jener alten hochberühmten Kirche, welche sich im Nordwesten ausserhalb derselben erhob und erst bei der letzten Erweiterung der Stadt am Ende des XII. Jahrhunderts in die Befestigungen derselben hereingezogen wurde. 800 Jahre sind es jetzt, dass die Kirche ihre Weihe empfing: am 22. October 1068 weihete der h. Anno die Krypta, die Kirche selbst aber im folgenden Jahre 1069 am 24. August, am Festtage der Enthauptung des h. Johannes, und wenn die Pfarrgemeinde das Andenken an jene in der Geschichte ihrer Kirche so wichtigen Tag festlich begeht, so ist es nicht minder passend, dass wir an unserer Stelle einen Ueberblick dieser Geschichte und der besondern Denkwürdigkeiten der Kirche zu geben versuchen. Nicht ihren ersten Stifter verehrt dieselbe in jenem Erzbischof Anno, der für die Mehrung des Glanzes und Ruhmes von Köln und seiner Diöcese mehr gethan hat, als irgend einer seiner Vorfahren, von des frommen Sinne die Stiftskirchen zu St. Georg und zu Unser Lieben Frau (*b. M. V. ad gradus,* südlich vom Dom gelegen) innerhalb der Stadt Köln und ausserhalb derselben die Klöster Siegburg, Grafschaft und Salfeld das rühmlichste Zeugniss ablegten, — ihre erste Gründerin feiert die Kirche von St. Gereon in der h. Helena, der Mutter Constantin's des Grossen und Gemahlin des Constantius Chlorus. Zahlreiche Gründungen von Kirchen führt die Ueberlieferung auf die h. Helena zurück; eine Inschrift an der linken Seite des Portals von St. Gereon nennt 72 Collegien als ihre Stiftung. [1]) Im Orient legt noch heute die grosse fünfschiffige Basilika zu Bethlehem Zeugniss ab von ihrer frommen Verehrung für die Geburtsstätte des Erlösers; im Occident sind es besonders die Marterstätten jener zerstreuten Cohorten der thebäischen Legion, welche am Niederrhein für Christus den Heldentod starben, welche ihre hervorragenden Kirchenbauten auf Helena zurückführen. So St. Gereon in Köln, St. Victor in Xanten und die Kirche der h. Cassius, Florentius und Mallusius zu Bonn, drei Kirchen, welche nach der Metropolitan-Domkirche den höchsten Rang unter den Gotteshäusern der Erzdiöcese Köln ein-

---

1) „Septuaginta duo Collegia fundat amoena".

nahmen. Die drei Marterstätten der Thebäer wurden die Mittelpuncte der drei grossen Archidiakonate, in welche die Erzdiöcese zerfiel, bis nach der Vereinigung der von Karl dem Grossen neu erworbenen Gebiete Westfalens mit derselben ein viertes grösseres Archidiakonat mit dem St. Patroklus-Stifte zu Soest als Mittelpunct gegründet wurde. So knüpft also die Gründung unserer Kirche an den Martyrertod der Thebäer an, eine Begebenheit, welche, wie dies noch neulich Friedrich im ersten Band seiner Kirchengeschichte Deutschlands (Bamberg, 1867) hervorgehoben, geschichtlich so sicher beglaubigt ist, wie kaum irgend eine andere Thatsache aus der Geschichte der Kirche in Deutschland, welche in so graues Alterthum herunterreicht.

Ausserdem werden in unseren Gegenden noch die Kirchen in Sinzig und Heimersheim auf die Kaiserin als erste Gründerin zurückgeführt. Wie aber das von der h. Helena erbaute Gotteshaus beschaffen, berichtet uns die Geschichte nicht, eben so wenig wie sich in Bonn irgend etwas von der ursprünglichen Schöpfung der h. Helena erhalten hat. Ueberaus prachtvoll muss unsere Kirche bereits im VI. Jahrhundert ausgestattet gewesen sein, denn Gregor von Tours (†595, 17. Nov.) sagt ausdrücklich, dass diese Kirche, weil sie im Innern mit Musiv-Arbeiten auf Goldgrund reich verziert gewesen, von den Bewohnern Kölns *„ad aureos sanctos"* genannt werde. L. I. c. 62 schreibt er, *„Et quia admirabili opere ex musivo quodammodo deaurata resplendet, sanctos aureos ipsam Basilicam incolae vocitare voluerunt."* Den weiteren Verlauf der Geschichte unserer Kirche, d. i. das wenige, was bei der Dürftigkeit der Quellen sich über den Verlauf ihres Baues kritisch feststellen liess, hat Ernst Weyden mit anerkennenswerthem Fleisse und gutem Erfolge 1860 im X. Jahrgang unseres Organs zusammengestellt. Auf jene solide Arbeit, welche sich durch 9 Nummern jenes Jahrganges hindurchschlingt, müssen wir hier den Leser verweisen, und wollen uns nur dort nähere Zusätze erlauben, wo wir den Ansichten Weyden's entgegentreten müssen. So nennt er p. 185 Maximinus Abbas als ältesten urkundlich verzeichneten Propst des Stiftes. Dies ist in so fern ungenau, als in jener ältesten Zeit nicht Pröpste, sondern Aebte an der Spitze der Stifter stehen, wenigstens hier, in Aachen, Bonn etc. Erst als Willibert 873 auf einer Synode die Aufhebung des gemeinsamen Lebens der Canoniker am Dome und bei den Stiftern der Erzdiöcese, welche bereits unter seinem Vorgänger Gunthar Statt gefunden hatte, genehmigt, finden wir an diesen Stiftern Pröpste anstatt der frühern Aebte, während sich in einer anderen Diöcese der kölnischen Kirchenprovinz, in der von Lüttich nämlich, noch bis zur grossen Säcularisation am Ende des vorigen Jahrhunderts Aebte an der Spitze von Stiftern an den beiden Collegiatkirchen von Viset und Amay finden, wo dann der Propst als zweiter Dignitär der Kirche dem Abte untergeordnet ist. Leicht lassen sich aus Frankreich und Italien Analogieen dieser Einrichtung auffinden.

Auf derselben Seite 185 nennt W. Karl den Grossen als Wohlthäter der St. Gereonskirche. Jene zwölf Säulen — gibt er in Uebereinstimmung mit Ennen, Geschichte der Stadt Köln, I. p. 66 an —, welche Helena der Sage nach zum Bau der Gereonskirche aus Rom kommen liess, erwarb der Kaiser für das aachener Münster und stattete dafür das Stift St. Gereon mit reichem Grundbesitz aus. Nach einer anderen Angabe [1]) war der Marmor, den Karl der Grosse vom St. Gereons-Stifte erhalten hat, zu Kriel bei Köln gegraben, und erhielt das Stift zum Ersatze dafür die Herrschaft Viersen. Wenigstens erscheint schon im XII. Jahrhundert das St. Gereons-Stift in Viersen begütert, da in einer sowohl bei Lacomblet (IV p. 785) als bei Ennen-Eckertz (I. p. 592) abgedruckten Urkunde der Propst Simon daselbst eine Rente für vier an den acht Altären der Kirche angestellte Vicare anweiset. Und noch am Ende des vorigen Jahrhunderts war die im preussischen Antheil des Herzogthums Geldern gelegene Herrschaft Viersen im Besitze des St. Gereons-Stiftes.

Der wichtigste Punct, in welchem Weyden von seinen Vorgängern in der Geschichte unserer Kirche abweicht, ist die Zeitangabe der Gründung des Kuppelbaues, welcher augenscheinlich jünger als der östliche, vom heil. Anno gegründete Theil der Kirche, mit Recht als der grösste, den Europa vom VI. bis zum XV. Jahrhundert erstehen liess, gepriessen wird.

Während Boisserée und v. Lassaulx 1212 als das Jahr der Vollendung der Kuppel ansetzen, lässt W. Arnold II. von Wied, welcher nicht von 1138—1156 auf dem erzbischöflichen Stuhle sass, wie W. irrthümlich berichtet, sondern von 1151—1156, — Weyden hat die Regierungszeit Arnold's I. von Randerath in die seines Nachfolgers Arnold's II. mit hineingezogen — zur Zeit des Kuppelbaues regieren. Uns erscheinen weder die inneren Gründe hierzu, welche er angibt, noch auch der äussere zu nöthigen. Letzterer ist kein anderer, als die im *sepulchrum* des Hauptaltars gefundene Legende ... *noldus II. D. G. Archiepiscopus Coloniensis,* womit des Gelenius Angabe von Arnold II. als Consecrator jenes Altares übereinstimmt.

Ist es nun W. auch nicht gelungen, das Dunkel, welches über der Geschichte unseres Baues liegt, zu lichten, so verdient doch seine fleissige Beschreibung desselben alle

1) Geschichte der Kirche zum h. Gereon, Köln, 1824, p. 27.

Anerkennung. Leider ist ihm auch hier, und zwar bei der Beschreibung der Tauf-Capelle der Donatschnitzer aus der Feder geflossen (p. 210), ursprünglich habe nur der Bischof, und auch dieser nur an den Vorabenden der zwei oder drei höchsten Feste taufen können. Wo in aller Welt hat er das her? Jedes Kind, welches den Katechismus gut inne hat, wird das besser wissen. Eben so scheint es unstatthaft, aus dem Vorhandensein des Baptisteriums neben der Pfarrkirche von St. Christoph einen Schluss auf das Alter der Kuppel von St. Gereon zu ziehen, wie dies W. p. 211 thut.

Als den gelungensten Theil von Weydens Arbeit müssen wir die Beschreibung der Wandmalereien in der Tauf-Capelle nennen. Mit grosser Sachkenntniss, mit liebevoller Vertiefung in das Einzelne schildert er den Bilderschmuck der Capelle, deren Erbauung er demselben Meister, welchem wir die Kuppel verdanken, zuschreibt, und in deren Ausführung er ein Werk von gleicher Genialität der Conception und Ausführung findet. Nur in einem Puncte können wir uns seinen Erklärungen nicht anschliessen. Wenn auch der Erzbischof Hildebold, den W. den Beichtiger Karl's des Grossen nennt — in Wahrheit bekleidete er die höchste geistliche Reichswürde eines Archi-Capellans — in St. Gereon seine Ruhestätte fand, neben Anno II., dem zweiten Gründer der Kirche, konnte er unmöglich als Heiliger der Kirche unter den bildlichen Darstellungen der Tauf-Capelle Platz finden, weil er nie canonisirt, nie als Heiliger verehrt worden ist. Wenn W. vom h. Hildebold spricht, so verräth dies gar geringe hagiologische Kenntnisse.

Durch die Zeichnungen, welche wir dem Herrn Caplan Goebbels dahier verdanken, und welche jetzt als Beilagen unseres Organs erscheinen, wird die früher gebrachte Beschreibung in allen Beziehungen erläutert und dem Verständnisse des Kunstfreundes näher gebracht.

Möchte uns nun auch noch der Wunsch erfüllt werden, bei der Säcularfeier ihrer zweiten Gründung durch den grossen Anno das Dunkel, welches über dem Bau unserer Kirche schwebt, vollständig gelichtet zu sehen.

Gothik für Profanbau in München.

In sehr anziehender Weise hat Professor Dr. Sepp anlässlich „des neuen Rathhausbaues zu München" die Frage nach der Anwendbarkeit der Gothik für Profanbauten unserer Grossstädte erörtert; weil seine Auffassung von allgemeiner Bedeutung ist, wollen wir unsere Leser damit erfreuen.

Welch eine schwere Schuld ist zu sühnen, und gegen wen erhebt sich der Chor der Rache? Gegen niemanden Geringeren, als den Magistrat und das Gemeinde-Collegium der Hauptstadt: dass sie, durch „bekannte Mitglieder von ultramontaner Anschauung" verleitet, gerade die besten eingereichten Baupläne für das neue Rathhaus principiel abgelehnt, und dem einzigen gothischen den Vorzug gegeben? Heisst dies nicht München in ein sonderbares Licht stellen, und uns in jene Periode der Allherrschaft des Kirchenpfaffenthums zurückschrauben wollen, die sich in der Gothik hauptsächlich ausgeprägt? Ist dies nicht für unsere weltberühmte Kunststadt eine beinahe compromittirende Entscheidung? Die Gemeindebehörden sollten, ehe sie Hunderttausende an ein evident schlechtes Project verschwenden, lieber ihren Irrthum eingestehen und den Bau einstellen, ehe das Uebel geschehen und München in seinem Rathhaus sich ein steinernes Armuthszeugniss für Jahrhunderte ausgestellt hat.

Das ist eine harte Rede, wer kann sie hören! Der angebliche Fehltritt erschiene um so grösser, als der Magistrat mit drei Viertel seiner Stimmen und das Gemeinde-Collegium sogar einstimmig die Ausführung des gothischen Planes unter Ueberwachung des städtischen Bauamtes zum Beschluss erhoben hat. Der Bauplan war gewiss auch in anderer Hinsicht einzig, da die versammelten Bürger, ohne ursprünglich einen bestimmten Stil im Auge zu haben, sich für den jungen, namenlosen und noch dazu fremden Künstler erklärten, der allerdings früher in München seine Bauschule durchgemacht. Welche Zwischen-Interessen aber spielten, beweist die noble Handlungsweise, dass der städtische Ingenieur, mit dem endgültigen Entwurfe auf Grund der angekauften Renaissance-Pläne beauftragt, unbefangen zugleich die gothische Vorlage mit der eigenen der Gemeinde-Vertretung zur Beurtheilung unterbreitete. Darin aber liegt das eigentlich Bestechende dieses Planes, dass der Bau von innen nach aussen sich entwickelt, und nicht der Façade wegen von aussen nach innen angelegt ist, auch nicht zu befürchten steht, dass man, wie bei nahestehenden Renaissance-Bauten, am hellen Tage das Licht in den Gängen brennen muss.

Es gibt Schlagworte zu beliebiger Verwendung, so dass man bald gar keinen Sinn mehr damit verbinden kann, und bitten möchte, den Worten ihre ursprüngliche Bedeutung zurückzugeben. So begegnen wir hier dem Vorwurf eines ultramontanen Baustils. Wir haben ein eben so titulirtes neumedicäisches Zeitalter der Architektur hinter uns, aber hat der ultramontane Monarch etwa gothisch gebaut? Im Gegentheile erhebt sich ein griechischer Tempel in der Glyptothek und dem Gebäude gegenüber, die Propyläen zeigen selbst ägyptische Motive. Wir

haben den römischen Stil in der Ludwigskirche, dem Abbild der Sixtina; den florentinischen Stil in den Loggien, und ein Gegenstück des Palazzo Pitti in der Residenz nach vorne, wie einen Palladio nach der Hofgartenseite; den maurischen Burgenstil im Wittelsbacher-Palast, das Miniaturbild von San Marco zu Venedig in der Allerheiligenkirche, obwohl die Kuppeln nach aussen nicht hervortreten, den neuitalienischen Stil endlich in beiden Pinakotheken, ein pompejanisches Haus in Aschaffenburg. Selbst die Walhalla und Befreiungs- so wie Ruhmeshalle offenbaren keine Spur von Gothik. Nur verrsuchsweise kommt der Bau der gothischen Auerkirche zu Stande, aber nicht auf Kosten der Krone, und der König selbst äussert zuletzt verwundert: „Ich denke und dichte deutsch, meine Politik ist deutsch, aber ich baue nicht deutsch.“

Woher nun der ultramontane Pfaffenstil? Ist nicht im Gegentheil gerade die Renaissance uns von jenseit der Berge octroyirt, und die germanische Architektur über die Alpen nach Italien getragen worden, als die Deutschen noch Meister, und nicht Bauschüler waren? Der Beduine sieht die Pyramiden und weiss sich dabei gar nichts zu denken; eben so scheint es manchem Akademiker Angesichts gothischer Bauherrlichkeit zu ergehen. Bei der überhandnehmenden Begriffs-Verwirrung muss die Gothik sich gefallen lassen, selbst für reactionär zu gelten; und doch passt auch dieser Vorwurf einzig auf die Renaissance, die, wie schon der Name ausspricht, aus der Fremde zu uns kam und die einheimische Baukunst verdrängte. Ja, nicht einmal national soll die Gothik sein, sondern in Kairo ihre Geburtsstätte haben! Warum nicht gleich bei den Chinesen? Bekanntlich rühmen sich diese, alle erdenklichen Erfindungen früher gemacht zu haben, namentlich die der Buchdruckerkunst, und doch sind die Deutschen stolz auf diese Entdeckung. Näher besehen, sieht es in Peking und Kairo doch etwas anders aus, als im Haus zum Guttenberg in Mainz und im kölner Dom, und so lassen wir uns die Originalität germanischen Baustils nicht abstreiten.

Nur im Boden, wo die Pflanze heimisch ist, entwickelt sie so erstaunliche Triebkraft; die Gothik aber wurzelt im deutschen Volk urkräftig, wie unsere Sprache, und hat von da aus auch Eroberungen gemacht. Wir müssen das Gedächtniss schon auffrischen, welch hohen Ruhm Deutschland seiner Baukunst verdankt. Von St. Egydien in Nürnberg zieht Bruder Wilhelm, ein geborener Innsbrucker, nach Wälschland, und steht in Pisa als *Guilelmo Tedesco* einer Baugewerkschaft vor. Meister Jakob von Stain *(di Lapo)* wandert mit einer Anzahl Laienbrüder aus dem Kloster Hirschau nach Italien, und baut den wundervollen Dom von Assisi im germanischen Spitzbogenstil. Zum Dombau von Orvieto wird eine deutsche Baugenossenschaft unter Meister Peter Johannes berufen. Arnulph von Kempen hat den Tabernakel in St. Pauls Münster zu Rom, so wie die Kirche Santa Croce zu Florenz als germanischen Giebelbau hergestellt, und derselbe Arnolfo da Campio erhält durch Beschluss der Magistratur auch den Auftrag, den Dombau von Santa Maria del Fiore auszuführen, wie es wörtlich heisst: „mit jener höchsten und grössten Pracht, dass es von menschlichem Fleiss und Vermögen nicht grösser noch schöner erfunden werden könne.“ Vom Thurmbau aber verlautete: „es solle ein also prächtiges Gebäude errichtet werden, dass es an Höhe wie an künstlicher Ausführung Alles übertreffe, was in solcher Art von den Griechen und Römern in den Zeiten ihrer blühendsten Macht sei geschaffen worden.“ So dachte man früher von der Gothik, denn dieser prächtige Thurm erhebt sich wieder im germanischen Stil! Während die Kirche durch Millionen Thürme das Ansehen der Länder erhöht hat, kannten die alten Griechen und Römer allerdings keinen Thurmbau! Das war das goldene Zeitalter der Architektur, als der Steinmetzmeister Arler von Gemünd als Enrico da Gamondio mit deutschen und wälschen Gehülfen die Ausführung des an jungfräulicher Majestät unübertroffenen mailänder Domes übernahm, wobei gleichzeitig noch die sechszehn Stadtpforten im deutschen Baustil erstanden. Ein Johann von Freiburg und Meister Ulrich von Freisingen folgten als Dombaumeister dahin nach. Es war die Zeit, wo zugleich die Brüder Johannes und Simon von Köln auf Ansuchen eines spanischen Erzbischofs nach Burgos übersiedelten, um den dortigen Dom in seiner durchgeistigten Form zu vollenden, den man gleich jenem zu Köln eine Verklärung des Steinreiches, ein wahres Weltwunder nennen möchte. Und gegenüber solchen triumphatorischen Werken hören wir heute so geringschätzig von der wieder erwachten nationalen Baukunst reden!

Der architektonische Siegeslauf unseres Volkes ging leider mit dem Hereinbruche der Renaissance zu Ende, als umgekehrt nun wälsche Architekten Deutschland wie Frankreich überschwemmten, diese Länder mit Nachbildern des neuen Petersdomes und ausgebauchten Thurmkuppeln beschenkten. Der edle Stil mit seinen strengen Principien erlaubt so wenig wie die Antike das leiseste Abweichen von der Regel, sonst tritt die Missgeburt zu Tage und die ganze Arbeit erscheint verfehlt. Die Renaissance dagegen gibt der Willkür Spielraum. Mängel und Schwächen lassen sich hier verbergen; darum wählen viele Künstler am liebsten die Renaissance mit ihren minder genialen Formen. Sie führt früher oder später immer wieder zum Rococo. Da prunken Paläste mit ionischen oder dorischen Säulen wie mit vorgeschobenen theatralischen Coulissen; Portale mit Cyklopen, versteinerten Ecken-

stehern oder Packträgern unter zerstücktem Gebälk oder regentriefenden Balconen, wolkenreitende Amoretten mit allen erdenklichen Schnörkeln, Kirchen mit wurstartig gewundenen Colonnen und Capitälen von Gyps, oder den rührendsten Haarlocken von Mörtel an allen Wänden. Eine innere Nothwendigkeit spricht in der ganzen Structur nicht an; es ist nur willkürliche Decorationsbauerei, eitle Stuckaturarbeit.

Und nun muthet man der Magistratur zu, beim Rathhausbau wieder zur Renaissance zurückzukehren, ja, eine Stimme in der A. A. Z. spricht sogar von einem kosmischen Baustil, während der Ausdruck komisch und komödienhaft besser am Platze wäre! Wahrscheinlich soll die Quadratur des Cirkels in Stein übersetzt werden! Dann würde auch die Rückkehr zum Jesuiten- und Benedictinerstil bei Kirchenbauten angezeigt sein, wovor uns Gott bewahre. Voriges Jahr schrieb Menzel, Literaturblatt, 23. Nov.: „Wie hat man seit der Reformation und Herrschaft der Renaissance auf die Barbarei der alten Germanen und das finstere Mittelalter voll Dummheit und Aberglauben stolz herabgesehen und thut es heute noch! Wie oft hat man die Reformation und Renaissance als das Licht der Vernunft und Humanität gepriesen, das den Deutschen endlich nach so langer Nacht der Unvernunft und Barbarei aufgegangen! Und doch ist und bleibt es heute noch unwidersprechliche Wahrheit, dass erst nach der Reformation und Renaissance der furchtbare Aberglaube und die unmenschliche Justiz der Hexenprocesse geblüht." Wahr ist aber auch, so fahren wir fort, dass die in protestantische Hände übergegangenen Kirchen aus dem Mittelalter reiner erhalten blieben, indem man weniger Hand an sie legte, als im katholischen Süden, wo der Romanismus in die Architektur eingeführt, und zum Ruine der Gothik für vieles Geld die herrlichsten Gotteshäuser unserer deutschen Vorfahren furchtbar verballhornt wurden! Das war nach dem Geschmack der neuen Zeit und ihrer Anhänger, worüber Clemens Brentano spottet: „Was versteht der Philister mehr, als was viereckig ist, und das wird ihm oft noch zu rund." Dieser „grösste Dichter des Augenblicks", wie er sich selber nannte, kennzeichnete in München eine neumodische Salonkirche und ihren Thurm als eine kolossale Punschtorte mit einer Bouteille Champagner daneben.

Renaissance nennt man jene Bauart, welche über keine selbständigen Elemente verfügt, sondern nur von der Plünderung der älteren Architekturformen lebt, und die Willkür zum geometrischen Entwicklungsgesetze macht. Sie ist in der Architektur, was das Quodlibet in der Musik, das Ganze ist nicht aus einem Grundton entwickelt, während in der Gothik auch das letzte Glied constructiv herauswächst, zugleich Last und Stütze, Strebe- und Bindegliederung. Wie der barocke Stil mit dem Reifrock zeitgemäss dem gespreizten Menuett-Tanz Raum bot, so müsste sie sich jetzt zum Crinolinenstil, nach aussen und innen entwickeln.

Und gegen derlei Schöpfungen des Zeitgeistes soll die himmelaufjauchzende Gothik sich in den Staub verkriechen? Dieser Springquell germanischer Phantasie, diese petrificirte Musik, dieses muskelhafte Leben in allen Gliedern — was bedeuten dagegen die sentimentalen Verweichlichungen der Renaissance! Hier dreht sich die Ausbauchung um den Einen alles verschlingenden Mittelpunct, die Verhältnisse liegen horizontal gedrückt, während in der Gothik die verticale Aufrichtung des Gebäudes den Eindruck des Erhabenen macht. Jene missverstandenen Nachäffungen von römischen Motiven huldigen blindlings der absoluten Centralisation, dem schrankenlosen Monarchismus; die germanische Architektur ist dagegen der Ausdruck der Freiheit und Erlösung von der blinden Naturgewalt. Sie entwickelt das mannigfaltigste Leben, verschlingt und verjüngt sich naturgemäss nach oben, und treten wir in einen Hochsaal, so werden wir bei den wunderbaren Ramificationen am Gewölbe unwillkürlich an die heiligen Eichen erinnert, unter welchen die alten Deutschen zu Rath und Gerichte sassen. Und nun höre man den Einfall: unmöglich könnten die versammelten Väter einer Stadt in einem solchen Bau vernünftige Beschlüsse fassen! Nur getrost! Männer, die gescheit genug sind, einen solchen Plan zu fassen, werden auch in ihren Berathungen gesunden Verstand entwickeln. Aber es geht der Gothik häufig wie dem Christenthum: die Leute möchten sich darüber hinwegsetzen, und sind dafür doch viel zu klein.

Die Architektur der Freiheit ist in der Gothik gegeben, und welch ein Triumph für unsere Nation, dass diese sinnreichen Bauten mit ihren Giebeldächern den deutschen Namen tragen. Das aber muss wahr sein: Der allgemeinen Gleichheit oder Gleichmacherei aller Verhältnisse widerstrebt die Gothik gründlich. Ueberall stossen wir auf selbständige Glieder, die zu harmonischen Verhältnissen sich verbinden; Stab und Maasswerk, Sims und Fensterbank treten in ihrer Eigenthümlichkeit hervor. Jeder Stein will als solcher mit seinem Fugenband in der Wand gesehen sein, jedes Pflasterstück möchte nicht bloss getreten, nein, auch beachtet und betrachtet sein; denn es ist etwas Charakteristisches an ihm.

Das ist keine Rede von schablonirter Musterwirthschaft, vielmehr bleibt der Weisspinsel verbannt, der Gestein und Wände gehörig verwaschen macht. Alle Schminke und gypsaufgedonnerte Coiffüre passt vielmehr in die Renaissance. Wo es sich um Verhudeln und Versudeln han-

delt, kann von Gothik nicht die Rede sein, wenn auch bei den Versuchen auf niederster Stufe viel verkleisterter Schnickschnack vorkommt. Man denke nur an die Wernerkirche in Berlin, und was aus dem dort eben projectirten neuen Dombau werden soll, wollen wir abwarten. Er soll nicht gothisch ausfallen, weil er sonst alle Gebäude auf dem Königsplatze rein todtschlagen würde. Wir loben die Anspruchslosigkeit im Privatleben, weniger bei öffentlichen Bauten.

Es gibt Menschen von so allgemeiner Verflachung, dass sie nur das Oberflächliche unanstössig finden, und von so kleinmüthiger Anlage, dass sie ihre Gedanken nicht zur Arbeit sammeln, auch nicht beten können, wenn sie nicht im engen Zimmerlein sich einschliessen, wo der Kopf an die Decke stösst. Wir zählen zu denen, welche am liebsten in einem himmelanstrebenden Dome sich einem Geistesaufschwung, einer Seelenerhebung hingeben, und hier Gedanken des Unendlichen erfassen.

Die Gothik mit ihrer wunderreichen Durchbildung entspricht allerdings der Dialektik des Dogma's und den Mysterien des christlichen Glaubens, aber sie empfiehlt sich nicht nur zum religiösen Gebäude, sondern gleicher Maassen für einen Staats- und Rechtsbau; denn sie lässt der mannigfaltigsten Entwicklung Raum und gibt dem Untergeordnetsten sein Recht. Ein Engländer würde Jeden von Kopf bis zu den Füssen messen, der seiner Nation zumuthete, das imposante, eines so grossen Herrschervolkes allein würdige Parlamentsgebäude in einem anderen, als dem gothischen Stil zu bauen, und das Parlament ist der erste legislative Sprechsaal der Welt, gleichsam das versteinerte Symbol der altgermanischen Nationalfreiheiten. [1]) Die Gothik soll sich überlebt haben und nicht mehr zeitgemäss sein, und doch hat allein Welby Pugin, der aus Ergriffenheit für die christlich germanische Kunstherrlichkeit selbst zur Kirche des Mittelalters zurückkehrte, bis 1843 nicht weniger als 35 gothische Tempel gebaut, von den übrigen Meistern auf britischem Boden nicht zu reden. In Köln hat Meister Statz, der noch in rüstigen Jahren steht, schon bei 150 Kirchen und öffentliche Gebäude der verschiedensten Art, theils neu gebaut, theils restaurirt. Darunter sind Dome, wie das neue Gotteshaus der *Virgo immaculata* in Aachen; ja, bis vor die Thore von Stralsund hat er den Sieg des wiedererwachten deutschen Geistes in der Architektur verfolgt. Wir sollen glauben, die Gothik gehöre einem überwundenen Standpunct an, in einem Augenblick, wo in Frankreich alle gothischen Dome restaurirt werden, von der grossen Notre Dame bis zur kleinen Sainte Chapelle, wobei der Baumeister Viollet le Duc sich unsterblichen Namen erwirbt! Im Augenblick, wo Rhein auf und Rhein ab sich neue Burgen mit hohen Mauern und Zinnen am Fusse der malerischen Hügel erheben, während die mittelalterlichen Ruinen alle Höhen krönen, und einzelne, wie Rheinstein und Stolzenfels in königlicher Pracht und mit allem Reize der minniglichen Ritterzeit wieder erstanden sind, wo das ulmer Münster mit vereinten Kräften protestantischer wie katholischer Christen nach einer durchgreifenden Restauration wie verjüngt erscheint, und vollends der kölner Dom als Denkmal deutscher Macht und alt-nationaler Herrlichkeit ausgebaut wird, soll der Magistrat zu München die erhoffte Wiedergeburt der glorreichsten Architektur verläugnen? Wo ein Denzinger die Thürme des regensburger Domes zur majestätischen Höhe baut, wo ein Ferstl die meisterhaft gelungene Votivkirche in den reinsten Verhältnissen des altdeutschen Stiles aufführte, und die prächtigen Giebel des Stephansdomes ausgebaut hoch in die Lüfte ragen, wo der geniale Schmidt eine Schule von deutschen Baumeistern bildet, wozu auch der Urheber unseres preiswürdigen Rathhausplanes gehört — in dem Augenblick sollen wir in München akademisch genug fühlen und von der Gothik uns angewidert stellen? Ich fürchte wohl auch mit dem Wortführer der Renaissance, dass wir zurückgeblieben sind; aber wenn Zwei dasselbe sagen, ist es nicht dasselbe.

Das schönste unter den gothischen Rathhäusern in Deutschland steht wohl auf dem Markte zu Braunschweig, dazu kommen jene in Münster, Ulm und Regensburg, sodann zu Prag, Breslau und Danzig, und der prachtvolle Giebelbau in Greifswalde. Auch das alte Rathhaus in Nürnberg bringt den deutschen Stil zu Ehren; und München sollte hinter diesen Städten zurückstehen? In Belgien, wo jede Stadt, gleich unserem Nürnberg, für unsere angehenden Architekten eine Musterschule sein könnte und sollte, erheben sich gothische Rathhäuser zu Brüssel, Löwen, Gent, Brügge, Mecheln, Arras, Mons, Oudenarde, Ypern, wozu das zu Basel mit seiner reichen Holzarchitektur im Innern kommt, alle gothisch und in Restauration begriffen oder vollendet. Sie stammen aus einer Zeit, die wie keine andere, Kraft und Selbständigkeit des Bürgerthums entwickelte, und Münchens Bürger sollten ob ihres Neubaues auf dem mit Spitzbogen-Arcaden und Eckthürmen noch gothisch angelegten Marienplatze erröthen und üble Nachrede von der Nachwelt gewärtigen! — Von allem, was die Renaissance an Stadtbauten aufgeführt, kann sich keiner mit dem Gürzenich in Köln, mit dem Kaisersaal in Aachen oder mit dem Dogenpalast in Venedig messen, und wir sollten uns wegwerfen und neuerdings

1) Es wird dabei nur gerügt, dass in diesen kolossalen, monumentalen Bau sich der Fehler der modernen Bauten einschlich: allenthalben ist der Werkschuh zu gross und die Details viel zu klein.

antikisiren? Das verträgt sich nicht länger mit dem wiedererwachten Nationalbewusstsein, nicht mit dem Stolz eines deutschen Bürgers. Man vergleiche die schönsten Rathhäuser der Renaissance: das lichtfreundliche von Elias Holl zu Augsburg; jenes von Holzschuher zu Nürnberg, das kuppeltragende zu Potsdam oder das kaufmännisch prosaische zu Amsterdam, mit Stelzen unten oder Stelzen oben; wie akademisch nüchtern, wie einfach und frostig sind sie im Vergleich zu einem naturwüchsigen gothischen Bau! Wie verschwinden sie neben dem gothischen Prachtbau des alten Rathhauses zu Venedig, welches noch mehr prangt durch die historischen Erinnerungen, die sich daran knüpfen. Billig soll das feste münchener Stadthaus die Erwartung kundgeben, dass hier die ehrenfeste Bürgerschaft allezeit würdig vertreten und Wankelmuth oder feige Nachgiebigkeit gegen die Schwächen des Zeitgeistes altbaierische Patrizier so wenig anwandeln werde, als man gegen die Forderung der Renaissance nachgiebig war. Der Baumeister lasse die beantragte Ziegelfarbe nur weg, der deutsche Bau wird über die Vorgänge in diesen Räumen nie zu erröthen brauchen.

Wir lassen jedem Baustile sein Recht und denken über die verschiedenartigen Entwürfe nicht engherzig. Man baue Theater und Museen für Antiken im griechischen Stil — bei nationalen Kunst-Akademieen stellen wir dies schon in Frage. Circus, Kriegsschulen und Festungen machen sich durch die schwere römische Bauform imposant. Börsen und Synagogen eignen sich für die maurische Bauform, obwohl die Juden in Breslau und New-York für ihren Tempel jüngst auch die gothische wählten. Für Bibliotheken und Concertsäle lasse man den heiteren florentinischen Stil gelten, zumal Florenz auch die modernen Musikschulen ins Leben gerufen hat. Andererseits lassen wir die Renaissance bei Kaufhallen, Eisenbahnsälen und Kornmagazinen in Ehren, aber die Romantik des romanischen und germanischen Stiles passt besser für eine Kirche. Für eine Walhalla, für Sieges- und Befreiungshallen und deutsche Rathhäuser nehmen wir ausschliesslich den deutschen Stil in Anspruch, und lassen uns so wenig mit antiken als neubabylonischen Baumustern, nicht mit Entresole, Mansarden und Rococogerümpel abfinden.

Welch vaterländische Gedanken könnten einem baierischen Stadtrathe aufsteigen, wenn gleich am Portal der gegenwärtig überaus beliebte Eselsrücken den ersten Blick auf sich zieht, im Vestibule ihn vielleicht die ägyptische Sphinx anspricht, während er deren Räthsel zu lösen sich doch nicht berufen fühlt! Treppen und Aufgang erinnern vielfältig, wie die Gendarmkirchen in Berlin, an den Ausspruch Friedrich's des Grossen: „Selig, die nicht sehen und dennoch glauben.“ Halbnackte und hochgebrüstete Karyatiden, Faune und Bacchanten dürfen an der Façade und den Galerieen bis unter das flache Dach nicht fehlen, welches das Stockwerk darunter regelmässig feucht, wo nicht wegen der herabstürzenden Decke lebensgefährlich macht. Anstatt des Giebels erhebt sich zu oberst auf der Plattform etwa ein Monument der stockblinden Justitia oder einer sonstigen abstracten Figur — wie ein Briefbeschwerer. Vor das Gebäude selbst passt nichts besser, als ein Brunnen mit Neptun als Tanzmeister auf einer Muschel.

Unsere Phantasie ist zu arm, oder vielmehr der Raum zu beschränkt, als dass wir all die Herrlichkeiten eines Renaissancebaues aufführen könnten — schon der Name klingt so näselnd und widerwärtig. Und solch ein zusammengewürfelter Bau sollte ein deutsches Rathhaus vorstellen?

Man erkläre die Genovefenkirche in Paris für ein Pantheon, sie ist dazu gebaut und prägt keinen einzigen christlichen Gedanken aus; man verwende die Magdalenenkirche daselbst im Stile des Pantheons zu einer Glyptothek oder Akademie, man mache aus der Karlskirche in Wien einen Redoutensaal, sie stellt nicht mehr vor — Bild und Name entsprechen sich nicht! Aber man lasse uns unsere Freiheit, ein stattliches Gebäude herzustellen, welches, zumal einem altdeutschen Patrizierhause und gothischen Raththurm gegenüber, auf den ersten Blick als etwas Besonderes, dem deutschen Geiste Entsprechendes, Ehrwürdiges und Charakterhaftes sich kundgibt.

(Schluss folgt.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die löbliche Sitte unserer Altvorderen, in ihren Häusern, namentlich in den Fenstern Sinnsprüche anzubringen, scheint aufs Neue, besonders seitdem die Glasmalerei die ihr gebührende Stelle wieder einnimmt, zu Ehren zu kommen. Man hatte Gelegenheit, Glasgemälde mit derlei Sinnsprüchen, welche den Weg von Köln nach Paris und London gemacht hatten, in den dortigen Museen zu betrachten, und musste nur bedauern, dass die derben Sprüche, worin zumeist eine ganz treffliche Moral lag, für viele Besucher spanische Dörfer blieben. In dem eben im Bau begriffenen Hause des Herrn Eisenbahn-Baumeisters Duesberg an Sanct Cunibert befinden sich in jedem Fenster vier solcher farbi-

ger Spruchtafeln, welche gleichsam den Rahmen um den weiss gehaltenen mittleren Theil des Fensters bilden, so dass je ein Schild in der rechten und linken Ecke oben und je ein Schild in der rechten und linken Ecke unten sich befindet. In den Fenstern des Saales heisst es u. A.: „Was Einer denkt, ist einerlei, Was Einer thut, ist zweierlei: Macht er's gut, so ist es recht; Geräth es nicht, so war es schlecht.“ „Ein Schnippchen schlägst du doch im Sack, Der du so ruhig scheinest, So sag's doch frank und frei dem Pack, Wie du's mit ihnen meinest.“

Bonn. Der Internationale Congress für Alterthumskunde und Geschichte, veranstaltet von dem Verein von Alterthumsfreunden im Rheinland, wird am 14. September in der Aula der Universität eröffnet werden und bis zum 21. September dauern. Der Kronprinz von Preussen hat das Ehrenpräsidium angenommen. Der Präsident des Alterthumsvereins, Berghauptmann a. D. Professor Nöggerath, und der Conservator der Kunstdenkmäler in Preussen, Geheimerrath v. Quast, fungiren als Präsidenten; als General-Secretäre: Professor aus'm Werth, redigirender Secretär des genannten Vereins von Alterthumsfreunden, und Dr. jur. Dognée, Mitglied der Akademie zu Lüttich. In dem Comité des Congresses befinden sich u. A.: Wirkl. Geh. Rath von Dechen, Exc., Stadtarchivar Dr. Ennen in Köln, Professor Dr. Heimsoeth, Professor Dr. Kampschulte, Ober-Bürgermeister Kaufmann, Consistorialrath Prof. Dr. Krafft, Professor Dr. Ritter, Landrath v. Sandt, Geh. Rath Professor Dr. Schaaffhausen, General v. Seydlitz, Rector Prof. Dr. v. Sybel u. s. w. Der Congress theilt sich für seine Arbeiten in drei Sectionen, nämlich: 1. für die Urgeschichte, 2. für das heidnische Alterthum und 3. für die christliche Zeit. Jedes Mitglied des Congresses zahlt zur Theilnahme an demselben ein Eintrittsgeld von 3 Thlr. Die officielle Sprache der Verhandlungen ist die deutsche, jedoch bleibt es jedem Mitgliede des Congresses unbenommen, in seiner Landessprache zu reden. Alle Verhandlungen über Tagespolitik und über Religion bleiben gänzlich ausgeschlossen. Eine Ausstellung von Kunstwerken und Alterthümern ist in Aussicht genommen, die, im Privatbesitz oder in Kirchen befindlich, bisher wenig zugänglich waren, oder sich besonders als Gegenstände für vergleichende Kunstgeschichte eignen. Die Fragen, welche für die Verhandlungen aufgestellt sind, erstrecken sich über eine Reihe der wichtigsten Fragen über Urgeschichte, über das heidnische Alterthum und über die Zeit des christlichen Mittelalters; und versprechen die Verhandlungen des Congresses ein hohes wissenschaftliches Interesse zu gewähren.

Kassel. (Preisausschreiben.) Das Comité zum Bau eines Kunsthauses in Kassel erlässt die Aufforderung zu einer Concurrenz um den Entwurf dieses Gebäudes. Aus dem vorliegenden Programm entnimmt man, dass der erste Preis für die Lösung der an sich zwar einfachen, aber durch die eigenthümliche Gestalt der Baustelle erschwerten Aufgabe bei einer Bausumme von 20,000 Thlr. 20 Friedrichsd'or, also 0,565 pCt. der Bausumme betragen soll! Der Preis wird von dem aus 7 Personen bestehenden Comité ertheilt, unter dem sich nur zwei Architekten befinden; dasselbe behält sich vor, ob und wiefern der prämiirte Plan zur Ausführung gelangen soll und in welche Stellung der Sieger eventuel zu derselben treten wird. Dass sich Fachgenossen finden werden, die bereit sind, auf solche Bedingungen in die Concurrenz einzutreten, bezweifeln wir nach anderen Vorgängen nicht, aber wir bedauern es.

Salzburg. Angeregt durch die Aufforderung der General-Versammlung in Innsbruck und unterstützt von der Seminar-Vorstehung sind die Theologen zu einem Verein zusammengetreten, um durch Besprechung und Anschauung den Sinn und das Verständniss für christliche Kunst zu wecken und zu pflegen. Dieser Zweck wird auf folgende Weise angestrebt: Prof. Bole liest über kirchliche Kunst im Allgemeinen und speciel über Plastik und Malerei nach eigenen Concepten, die er sich aus den besten Autoren und nach eigener Erfahrung, die er auf seinen ausgedehnten Reisen gewonnen, zusammengestellt. Zwei Fachmänner halten Vorträge über Architektur, Paramentik und Ornamentik. Zur Veranschaulichung werden Modelle aller einzelnen constructiven Theile, so wie vollständige Bauten, eben so auch Paramente der verschiedenartigsten Stile und Technik vorgezeigt. Zeitweilige grössere Ausstellungen kirchlicher Kunstgegenstände vervollständigen den Unterricht. Der Eifer aller Vereins-Mitglieder berechtigt für die kirchliche Kunst in der Diöcese zu den schönsten Hoffnungen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe, Zeichnungen etc. so wie Bücher, deren Besprechung im Organe gewünscht wird, möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 16. — Köln, 15. August 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Innere Ausschmückung der Kirche St. Maria im Capitol. — Kunstliterarische Notizen. — Gothik für Profanbau in München.

Innere Ausschmückung der Kirche St. Maria im Capitol.

Wir freuen uns, mittheilen zu können, dass die Fortsetzung der inneren bildlich-polychromen Ausschmückung der Kirche St. Maria im Capitol in diesen Tagen thatkräftig in die Hand genommen worden ist. Im Anschlusse an das von Professor Steinle Entworfene und unter seiner Leitung Ausgeführte hat Herr Essenwein, Director des germanischen Museums zu Nürnberg, schon seit langer Zeit auf dem Gebiete christlicher Archäologie und Kunst als Meister seines Faches bekannt und durch manche gelehrte Publication berühmt, in gediegener Conception die Vorschläge für den noch ungeschmückten Raum der Kirche gemacht, und nachdem diese mit geringen Aenderungen nunmehr durch den hochwürdigsten Herrn Erzbischof Paulus die höhere Genehmigung erhalten, werden dieselben von kundiger Hand zu unverweilter Ausführung gelangen. Unter Essenwein's Oberleitung des Unternehmens wird Herr Schüller, der seine Meisterschaft in der polychromen Ausstattung des Rathhaussaales bewährt hat, die Ausführung des ornamentalen Theiles übernehmen; für den figuralen Theil wird Professor Klein in Wien die Cartons entwerfen, und steht zu erwarten, dass dieselben durch eine geschickte Hand auf die Wandflächen übertragen werden. Es ist ein reichgegliedertes System von Gedanken und Formen, das am Innern der Kirche Leben gewinnen soll; im Folgenden wollen wir es mittheilen und ist die Beschreibung des Projectes nicht fremd dem künstlerischen Geiste, von dem die gewaltige Conception und Composition jenes reichen Gestalten- und Formenteppichs ausgegangen.

Die Verehrung der h. Jungfrau war im Mittelalter so gross und allgemein, dass sie den Mittelpunct aller Künste bildete. Der Mariencultus brachte ein zartes, sinniges Element in die erhabene Grösse der christlichen Wahrheit; und gerade an dieses zarte Element knüpfte vorzugsweise die Kunst in ihren Schöpfungen an. Die Poesie und Musik haben uns die herrlichsten Marienlieder hinterlassen; und Sculptur und Malerei haben die h. Jungfrau in glänzendster Weise verherrlicht. Es kann darum auch jetzt, wo wir in die Fusstapfen des Mittelalters eintreten wollen, keine würdigere und schönere Aufgabe gestellt werden, als die Ausstattung einer Marienkirche. Eine solche Ausstattung muss ein Lobgesang auf die allerseligste Jungfrau sein. — Der Grundgedanke, den das Mittelalter der Marienverehrung zu Grunde legte, war ihr Beruf, Theil zu nehmen an dem Werke der Erlösung. Wie man Christus als den neuen Adam betrachtete, so die h. Jungfrau als die neue Eva. Wie durch Eva die Sünde und der Tod in die Welt gekommen war, so durch Maria die Erlösung und das Leben. Ave und Eva sind die beiden Gegensätze, welche Dichtern und Künstlern den Kreis gaben, in welchem sich ihre Gedanken bewegten: der Sündenfall und die durch die Verkündigung eingeleitete Erlösung. Jener ersten Eva gegenüber erscheint Maria, die neue Eva, als *Reparatrix mundi*. In der Ausstattung der Marienkirche muss daher die Darstellung der *Reparatrix mundi* die Hauptstelle einnehmen, und wurde aus diesem Grunde diese Darstellung für das Mittelbild der Vierung gewählt; und um die Erlösung der ganzen geschaffenen Creatur im Sinne der Alten zu bezeichnen, die vier Elemente um sie gruppirt. Wir schliessen uns dabei an einen der schönsten Bilderkreise der romanischen Kunst-

periode, an die Darstellungen im Nonnenchore zu Gurk in Kärnthen, an. Wie dort, so soll auch hier die h. Jungfrau auf dem Throne sitzen, das Christuskind auf dem Arme, umgeben von sechs allegorischen Gestalten, Tugenden darstellend, mit denen Gott sie begnadet, und die sie würdig gemacht haben, Mutter des Herrn zu sein. Wie dort und am Portale des Münsters zu Strassburg ist der Thron dem nachgebildet, welchen Salomon errichtet, zwei Löwen zu beiden Seiten und zwölf kleine Löwen auf den sechs Stufen. Die sechs Tugenden sind: 1) *Solitudo:* sie war einsam, als der Engel zu ihr eintrat. Die *Solitudo* hält daher ein Spruchband mit der Inschrift: *„Ingressus ad eam angelus.“* In einem Zwickel ist der Prophet Oseas angebracht mit der Schrift: *„Ducam eam in solitudinem et loquar ad cor eius“*. 2) Die zweite Tugend ist die *pudicitia* mit der Inschrift: *„Turbata est in sermone eius“*. In einem Zwickel Jesus Sirach mit der Inschrift: *„Gratia super gratiam mulier sancta et pudorata (26,19)“*. Die dritte Tugend: 3) *Prudentia*, mit der Inschrift: *„Quomodo fiet istud?“* Im Zwickel S. Petrus mit dem Spruch: *„Estote prudentes et vigilate in orationibus“*. Die vierte Tugend, 4) *Virginitas*, hat die Inschrift: *„Virum non cognosco“*. Im Zwickel S. Paul mit der Schrift: *„Virgo cogitat, quae Domini sunt“*. Die fünfte Tugend, 5) *Humilitas*, mit dem Spruche: *„Ecce ancilla Domini“*. Im Zwickel Isaias: *„Super quem requiescet spiritus, nisi super humilem?“* Die sechste Tugend, 6) *Obedientia: „Fiat mihi secundum verbum tuum“*, und dabei Samuel mit dem Spruche: *„Melior obedientia, quam victimae“*.

Diese Mitteldarstellung, welche, wie gesagt, den beiden Darstellungen in Gurk und Strassburg entspricht, ist auch in einem Manuscripte im Seminar zu Soissons von G. de Coincy *„Miracula beatissimae virginis“*, ausführlich erklärt und begründet; war also allenthalben bekannt und durch allgemeine Anwendung gerechtfertigt. Das Geheimniss der Menschwerdung Christi ist hier dargestellt, durch welche eben Maria die *reparatrix mundi* wurde. Um diese Welt anzudeuten, sind hier, wie dort, die vier Elemente dargestellt, welche die physische Welt bilden. Die Erde war durch die Sünde unfruchtbar und dornenvoll geworden; durch die Erlösung erblühte sie in neuem Schmucke. Sie ist hier dargestellt, wie am Portale von Notre-Dame in Paris, als Frau mit zwei blühenden Bäumen, an ihren Brüsten die Menschen in Gestalt von Knaben säugend, ein Bild der Mutterschaft Mariens, mit der Inschrift: *„Virgo mater“*. — Ist die Erde, aus deren Schooss der Herr für die Menschen das Nährende und Belebende entspriessen lässt, ein Bild von Maria, aus deren Schooss das Heil entsprossen, so ist das Wasser, das befruchtend auf die Erde fliesst, eine Quelle des Heils, wie sie von der h. Jungfrau ausgegangen ist. Es wird daher das Wasser dargestellt aus der Quelle des Lebens, als welche Maria betrachtet werden kann, ausfliessend und sich in vier Ströme theilend, die vier Flüsse des Paradieses, aus denen Hirsche trinken: *„Sicut cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Domine“*. Die Inschrift der Quelle lautet: *„Fons vitae“*. — Die Luft wird dargestellt durch den Regenbogen, welcher dem Noah nach der Sündfluth als Zeichen des Heils und des Bundes gegeben wurde, den der Herr mit dem Menschen geschlossen. Im Regenbogen erblicken wir daher das Bild der Jungfrau, die den neuen Bund vermittelt hat, den Gott mit den Menschen geschlossen. Die Wolken, welche den Regenbogen begränzen, tragen die Inschrift: *„Nubes pluant justum“*. — Das Feuer wird dargestellt unter dem Bilde des brennenden Dornbusches: wie der Herr im brennenden Busche war, so im Schoosse der Jungfrau Maria; und eben so wenig als jener verbrannte, so wenig war die Jungfräulichkeit der Allerreinsten verletzt. Inschrift: *Rubus ardens incombustus.* Es ist somit in den vier Elementen das Bild der erlösten Natur gegeben, zugleich aber auch gezeigt, wie überall im Bilde sich die h. Jungfrau spiegelt. Diese Anschauung der Natur, die nur als Spiegel göttlicher Geheimnisse betrachtet wurde, liegt tief im Sinne des Mittelalters begründet und hat Dichter und Künstler zu herrlichen Schöpfungen begeistert.

An diese Darstellungen in der Vierung schliessen sich zunächst die beiden Kreuzarme an. Jeder ist bestimmt, eine andere Strophe des Marienhymnus zu bilden. Erscheint Maria in der Mitte als *Reparatrix mundi*, so erscheint sie im südlichen Kreuzschiffe als *consolatrix afflictorum*, im nördlichen als *Refugium peccatorum*. Im Sinne des Mittelalters, und zwar der früheren Periode desselben sind für diese Darstellungen zwei Scenen aus der Legende gewählt, in welchen sie in diesen Eigenschaften sich kundgab. Im südlichen Kreuzarme erscheint in den zwei Mittelbildern der Tonnengewölbe diese Darstellung derart vereint, dass in dem einen die allerseligste Jungfrau, in dem anderen der h. Hermann Joseph sich befindet, der in Noth und Betrübniss Trost und Zuflucht bei ihr gefunden. Auf der Nordseite ist in ähnlicher Weise in zwei zusammenhangenden Bildern die Legende des Gnadenbildes „Maria vom guten Rath“ dargestellt, die besonders als Zuflucht der Sünder gilt.

Der Betrübniss ist die Freude entgegengesetzt, der Sünde die Erlösung. Es sind desshalb an diese beiden Bilder die Geheimnisse des freuden- und schmerzenreichen Rosenkranzes angefügt. Wo im südlichen Kreuzarm oben am Scheitel des Tonnengewölbes Maria erscheint, da am

Fusse des Gewölbes die Verkündigung und die Wiederfindung im Tempel; und wo im Gewölbescheitel S. Hermann Joseph, da zu beiden Seiten am Fusse des Gewölbes die Heimsuchung und Aufopferung. In der Halbkuppel aber die Geburt Christi als Hauptbild dieser Apside. Das Mittelalter wollte zwar in einer Darstellung der Freuden Mariens auch die Anbetung der h. 3 Könige nicht missen; wir wollen uns jedoch an die Rosenkranz-Darstellung halten und haben desshalb diese Anbetung der 3 Weisen nicht als eigenes Bild gewählt, wohl aber in den Ornamenten unter dem Hauptbilde die 3 Könige angebracht, welche aus ihrer Heimath herbeireiten und den Strahlen des Sternes folgen, der über der Hütte aufgegangen, in welcher der Heiland geboren.

Auf der Nordseite ist der Oelberg, die Geisselung, Dornenkrönung, Kreuztragung, und als Hauptbild der Apsis die Kreuzigung; in den Ornamenten darunter die Vorhölle, aus welcher der Herr die Gerechten des alten Bundes, an der Spitze Adam und Eva, erlöst hat. — In dem südlichen Kreuzarme ist am Gewölbe die Kindheit Christi dargestellt. Damit parallel soll an den Wänden die Kindheit Mariä angebracht werden: die Zurückweisung des Opfers Joachim's, die Verkündigung des Engels an Joachim und Anna, die Begegnung unter der goldenen Pforte, die Geburt Mariens. Hiermit ist der Bezug der h. Jungfrau zu ihren Eltern abgebildet.

In dem nördlichen Kreuzflügel schliessen sich in ähnlicher Weise an die Bezüge der h. Jungfrau zu ihrem Gatten, dem h. Joseph. Es wird dargestellt der blühende Stab Joseph's, die Vermählung, der Tod Joseph's und sein Begräbniss. Ist in den Hauptbildern in den Gewölben das Verhältniss der h. Jungfrau zu Christus und zur Welt, so sind hier (für die Wandflächen) die ihre irdische Laufbahn vorzugsweise bestimmenden Figuren, Joachim, Anna und Joseph, gegeben. — Im Langhause schliessen sich daran an in einzelnen Figuren die Vorfahren der h. Jungfrau, zurückgehend bis zum ersten Menschenpaare, Adam und Eva, das, in Sünde gefallen, uns jene zweite, neue Eva gegeben hat.

Diese Darstellungen schliessen sich alle genau an das schon Vorhandene an. Wir haben einen Marienhymnus, dessen erste Strophe der Sündenfall und die dadurch gegebene Nothwendigkeit der Erlösung, nebst der Reihe von Männern und Frauen, die im h. Stamme auf die h. Jungfrau hinweisen. Die zweite Strophe des Hymnus preist sie als *Reparatrix mundi*, die dritte als *consolatrix afflictorum*, die vierte als *Refugium peccatorum*; die Schlussstrophe hat sie als *Regina coeli* zu preisen und in der Krönung zu gipfeln.

Kunstliterarische Notizen.

Von Dr. A. Reichensperger.

(Schluss.)

7) Villa oder Miethcaserne? Eine Studie über die architektonische Erweiterung der Gross-Städte von Dr. *Max Schasler*. Mit Plänen und Grundrissen von Baumeister *Wuttke*. Berlin bei *F. Schulze*, 1868.

Die in dieser Schrift behandelte Frage darf wohl als eine „brennende" bezeichnet werden, da das Wohl von Millionen durch ihre Beantwortung sich bedingt findet. Von dieser Ueberzeugung durchdrungen, haben vor Jahren schon zwei wiener Baukundige, der Professor R. v. Eitelberger und der Baumeister der Votivkirche, Heinr. Ferstel, eine Schrift ähnlicher Tendenz veröffentlicht [1]), welche hiermit wiederholt der Aufmerksamkeit unserer Leser empfohlen sei. Herr Schasler, Herausgeber der deutschen Kunstzeitung „Die Dioskuren", hat sich in dieser Zeitschrift bereits vielfach als einen Aesthetiker charakterisirt, welcher sich durch hohle Phraseologie und die Schlagwörter der angeblich auf antiker Grundlage fussenden Modernisten nicht beirren lässt, wie wenig er auch andererseits geneigt ist, mit dem sogenannten Zeitgeist direct anzubinden und dem akademischen Treiben oder dem Galerie- und Bilderausstellungs-Unwesen gegenüber offen die Fahne der christlich-germanischen Kunst zu entfalten, was ihm übrigens auch kaum verdacht werden kann, da es in der That keine Kleinigkeit ist, mit den „Ultramontanen", die keinen „Fortschritt" kennen, in einen Topf geworfen zu werden. Solches Verhalten hat jedenfalls das Gute im Gefolge, dass das „aufgeklärte" Philisterium wenigstens die Ohren spitzt, wenn Herr Schasler ihm sagt, dass das Hauptproduct der modern-akademischen Baukunst, die Miethcaserne, der „Fluch des grossstädtischen Lebens" sei, und dass diese „nüchternen Steinkolosse" unwiderlegliches Zeugniss von einer Versunkenheit der herrschenden Bauweise ablegen, wie die Kunstgeschichte nichts Aehnliches aufzuweisen hat. Von jeher bildete die Familie die Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung und das eigene Haus deren Palladium. Die vom pseudo-classischen Schwindel noch nicht erfassten Engländer halten noch stets unerschütterlich fest an dem Satze, dass unter einem Dache nur Einer Herr sein darf *(my house is my castle)*, mag das Haus nun in der Welthauptstadt London oder im freien Felde liegen. Demzufolge endete unlängst noch eine in London zum Zwecke der Errichtung von Miethcasernen

---

1) Das bürgerliche Wohnhaus und das wiener Zinshaus. Wien bei C. Gerold, 1860. Mit 6 Bildtafeln.

im pariser Stil errichtet gewesene Actien-Gesellschaft (die *Westminster-Improvement-Society*), mit einem Bankerotte von 20 Millionen Pfd. St. Warum aber lautet der Titel der Schasler'schen Schrift nicht: Bürgerhaus oder Miethcaserne? Soll etwa das in sich abgeschlossene Familienleben nur ein Privilegium der Reichen und Vornehmen sein? In der That lässt die auf S. 74 gegebene Charakteristik der Villa scheinbar auf solche Annahme schliessen; indess ergibt doch der Gesammt-Inhalt der Schrift, dass deren Verfasser überhaupt eine Regeneration der heutigen Bauweise herbeiwünscht und die Rückkehr zur alten, echt deutschen Art-für das Räthlichste hält, natürlich mit denjenigen Modificationen, welche die veränderten Verhältnisse erheischen. Und es ist das ja gerade einer der besonderen Vorzüge des sogenannten gothischen Stiles, dass er sich, unbeschadet seiner Principien, jedem Bedürfnisse, ja, jedem Wunsche anpassen lässt, falls nur ein wirklicher Meister denselben handhabt, wie dies die Thatsache beweisst, dass er während voller drei Jahrhunderte in den verschiedensten Klimaten allen Anforderungen des Clerus wie der Laien, der Armen wie der Reichen auf das vollkommenste entsprochen hat, und dass er auch jetzt wieder jenseit des Canales die Alleinherrschaft zu üben im Begriffe steht. In Bezug auf manches Einzelne hätte ich mit Herrn Schasler zu rechten. So kann ich z. B. unmöglich in sein Lob des Dankberg'schen Institutes (S. 41 u. ff.) einstimmen, wie sehr er dasselbe auch schliesslich verclausulirt hat. Solch eine Surrogatenfabrik ist principiel geradezu verwerflich und verderblich; sie gräbt aller tüchtigen Technik, aller individuellen Meisterschaft das Grab; was dutzend- oder gar tausendweise fabricirt wird, hört schon um desswillen auf, ein Kunstwerk im höheren Sinne des Wortes zu sein, zumal wenn dabei Gyps oder Gypsstuck die Hauptrolle spielen. Vom artistischen Gebiete ist das „Mädchen für Alles" ferne zu halten; nur aus dem individuellen Können einer grossen Zahl selbständiger Meister kann ein neues, frisches Kunstleben uns wieder erwachsen.

In Summa wäre es sehr zu wünschen, dass die Schrift des Herrn Schasler sowohl, als die der Herren Eitelberger und Ferstel von den Architekten wie von den Baulustigen reiflichst erwogen, und dass dadurch dem herrschenden Schlendrianismus in etwa wenigstens klar würde, in welch einen Sumpf wir zufolge der Verleugnung unserer christlich-nationalen Traditionen gerathen sind.

– –

8) E. E. **Rathsweinkeller zu Wismar,** von Dr. *Crull.* Separat-Abdruck aus dem *Mehlenburg*'schen Jahrbuche für Geschichte und Alterthumskunde. Wismar, 1868.

Ein ergänzendes Seitenstück zu der Arbeit Wehrmann's über den lübischen Rathskeller, dessen Geschichte sich urkundlich bis zum Jahre 1289 zurückführen lässt, während der wismar'sche mindestens auf ein gleich ehrwürdiges Alter Anspruch machen kann. Mit einem wahren Bienenfleisse hat Herr Crull Alles, bis herab zu den unscheinbarsten Einzelheiten gesammelt, was auf das so interessante Institut seiner, zum Hansebunde gehörig gewesenen Vaterstadt irgend Licht zu werfen geeignet ist, und er hat sich dadurch um die Culturgeschichte ein nicht geringes Verdienst erworben. Nur mittels solcher Monographieen können wir allmählich dazu gelangen, uns von dem Leben, den Sitten und Einrichtungen unserer Altvordern eine, wenigstens annähernd klare Vorstellung zu bilden. Insbesondere gewährt die Abhandlung auch noch mancherlei Aufschluss über den mittelalterlichen Handel und dessen Wege, so wie über die damaligen Wechselbeziehungen der deutschen Territorien zu einander. Was ist eine moderne Weinschenke, selbst erster Ordnung, im Vergleich mit so einem gothischen Rathskeller, unter dessen Wölbungen ringsumher die mächtigen Stückfässer voll des flüssigen, gründlichst erprobten und sorgsamst überwachten funkelnden Goldes und Purpurs lagerten! Auch der verrannteste Fortschrittler dürfte wohl, unter vier Augen wenigstens, in Betreff dieses Punctes dem „finsteren" Mittelalter die Palme reichen, selbst wenn er etwa im Rathskeller darauf verzichten müsste, sich beim Schoppen durch sein Leibjournal auf die Höhe des Zeitbewusstseins heben zu lassen. Nichts desto weniger ist der wismarer Rathskeller, wie wohl alle anderen, dem „Zeitgeiste" als Opfer gefallen. „Endlich — so heisst es am Schlusse der vorliegenden Schrift — hat man sich eben sowohl Seitens der Obrigkeiten wie des Publicums entwöhnt, für den Schutz, den die Rollen und Privilegien gewährten, als Gegenleistung „Kaufmannsgut", d. h. unverfälschte, tüchtige Waare zu beanspruchen. Jedermann ist eben bereit, die Freiheit nach besten Kräften zu — mogeln, welche er selbst beansprucht, auch Anderen zuzugestehen, und so wenig sich Jemand wider das angeschobene und schleisige Brod des Bäckers beklagt, oder über den Knochenhauer, der ein Stück Vieh vor dem Schinder rettet, so gibt er sich auch zufrieden, wenn er Cettewein für Bordeaux und freiburger Schaumwein für Champagner bezahlen muss; er wird sich auch zufrieden geben, ja, sich vielleicht sogar über die schönen Fortschritte der Wissenschaft freuen, wenn sein Glas mit magdeburger St. Julien gefüllt ist, mit Brausewein, der im Keller gegenüber seinen Ursprung

hat, oder mit Rheinwein, dessen Duft das Werk weniger Secunden ist [1]). Unter solchen Verhältnissen haben die Rathskeller ein Ende nehmen müssen, und die jetzt in den alten Räumen etablirten Weinhandlungen stehen auf ganz gleichem Fusse mit allen übrigen. So ist es seit einem Menschenalter auch mit demjenigen in Wismar."

Hoffen wir, dass Herr Crull in seinen archäologischen Forschungen nicht ermüdet, und dass in allen Orten von historischer Bedeutung ein gleiches Bestreben sich immer mehr kund gebe, wie wenig dasselbe auch von dem grossen Publicum gewürdigt werden mag, namentlich aber, dass mit dem Forschungseifer der Erhaltungs- und Wiederherstellungs-Eifer Hand in Hand gehe. Solcher Eifer thut um so mehr Noth, als die nivellirenden Tendenzen der Gegenwart das aus der Vorzeit zu uns Herübergerettete in so hohem Maasse bedrohen und als die nächstfolgende Generation schon gar viel Bedeutungsvolles vergessen haben wird, was noch im Gedächtnisse der gegenwärtigen lebt. Insbesondere wäre, um hier nur beispielsweise auf ein sehr weitgreifendes und fruchtreiches Thema hinzuweisen, dringend zu wünschen, dass die von W. Schäfer begonnenen Untersuchungen über die deutschen Städtewahrzeichen (Leipzig bei Weber, 1858) in umfassendster Weise weiter geführt würden.

---

9) Die Baukunst in der grossen Ausstellung und die neueste Bauthätigkeit in Paris; Beobachtungen bei einem im Auftrage des königl. Ober-Präsidiums zu Kassel erfolgten Besuche der pariser Weltausstellung von *Heinrich v. Dehn-Rotfelser*, Ober-Hofbaumeister. Kassel, 1868. *Krieger*'sche Buchhandlung.

Von der pariser Weltausstellung spricht Niemand mehr und gar wenige nur werden noch daran denken. Sie hat eben ihre Dienste gethan. Die Preise und die Medaillen sind vertheilt, die Neugier und die Eitelkeit befriedigt; diejenigen, welche da waren, tragen demzufolge das Bewusstsein in sich, zu den „höher" Gebildeten zu gehören und ausserdem etwa noch eine Sehnsucht nach echtem Dreher'schen Bier, für einen namhaften Theil der Besucher männlichen Geschlechtes der Glanzpunct der ganzen Ausstellung. Indess, selbst auf die Gefahr hin, geschmacklos zu erscheinen, glaube ich die Leser gegenwärtiger Blätter noch nachträglich auf die vorstehend bezeichnete Schrift aufmerksam machen zu sollen. Herr v. Dehn-Rotfelser ist denselben bereits durch das hauptsächlich von ihm herrührende Werk „Die mittelalterlichen Baudenkmäler Kurhessens" als ein Kenner und Förderer unserer nationalen Architektur bekannt, welche in der Gothik ihren vollendetsten Ausdruck findet, wonach er also, trotz seines evangelischen Bekenntnisses, nach der Nomenclatur des Herrn Riegel und seiner ästhetischen Unglaubensgenossen, zu den „Ultramontanen" gehört. Demzufolge richtet er denn auch in vorliegender Schrift u. A. ein besonderes Augenmerk auf die Bestrebungen, gedachte Architektur wieder zu praktischer Geltung zu bringen, während die Afterclassicisten Alles gewaltsam ignoriren, was nur irgend geeignet ist, diese Bestrebungen als erfolgreich erscheinen zu lassen. In gedachter Beziehung enthält namentlich der vierte Abschnitt (S. 58 u. ff.) schätzbare Mittheilungen. Unter Anderem wird darin hervorgehoben, mit welchem ausserordentlichen Fleisse die Franzosen, durch die Regierung dazu aufgemuntert und unterstützt, sich in das Studium der Baudenkmäler der Vorzeit vertiefen und wie sehr ihnen namentlich die Darstellung mittelalterlicher Bauwerke, so wie deren stilgerechte Ergänzung gelinge, was diejenigen nicht wundern wird, welche die Schriften und das Wirken des General-Inspectors der öffentlichen Monumente, Viollet-le-Duc kennen. Der von ihm und anderen Gothikern, namentlich dem Architekten Boeswilwald ausgehende Impuls tritt besonders in den Kirchenbauten hervor; aber auch auf dem Gebiete der Profan-Architektur treten Erscheinungen hervor, welche darthun, dass das ziemlich allgemeine, in England längst schon besiegte Vorurtheil, es sei der mittelalterliche Baustil unseren heutigen Bedürfnissen nicht gewachsen, lediglich in der Unkenntniss jenes Stiles wurzelt. Schon allein das von Viollet-le-Duc restaurirte kaiserliche Schloss Pierrefonds genügt, um alle diejenigen zu beruhigen, welche sich der Renaissance und dem Rococo in die Arme werfen zu müssen glauben, um ja nicht hinter dem „Zeitgeiste" zurückzubleiben. Natürlich gibt es auch in Frankreich „Zukunfts-Architekten", welche auf die Erfindung eines nagelneuen Stiles ausgehen, wobei dann selbstredend das Gusseisen die Hauptrolle spielt. So machte sich u. A. auf der Weltausstellung ein Entwurf zu einer Kathedrale bemerklich, worin sich das Constructions-Princip der Dome von Bourges und Mailand auf eine „ungeheuerliche Eisenconstruction übertragen" fand. Herr v. Dehn-Rotfelser qualificirt denselben als „äusserst geschmacklos" (S. 66), was ihm unsere Träger des „modernen Gedankens" gewiss niemals verzeihen werden.

Unter den aus Belgien gekommenen gothischen Entwürfen werden die von Carpentier, unter den holländischen die von Cuypers in Amsterdam besonders hervorgehoben. Letzterer, Schwager des als Vorkämpfer für die katho-

1) Wird doch schon „Rhein-, Mosel- und Saarwein-Essenz" zur Herstellung des „köstlichsten Bouquets" flaschenweise in Zeitungs-Inseraten feilgeboten, ganz eben so wie kirchliche Kunstwerke aus Gyps, Stuck, Thon, Masse, Zink, Oelfarbendrucke u. s. w.!

lischen Interessen der Niederländer weithin bekannten Joseph Alberdingk-Thym, hat durch seine Bauten mehr als irgend ein Anderer zur Rehabilitirung des gothischen Stiles und zur Discreditirung des „classischen“ Zopfwesens in seinem Vaterlande beigetragen.

Was die Ausstellungen englischer Architekten anbelangt, so rühmt der Berichterstatter deren besonderes Geschick in der äusseren Ausstattung oder Aufputzung ihrer Entwürfe, namentlich mittels Anwendung der Kunst des Aquarellirens. Wie ich in England vernommen, gibt es für letzteres besondere Leute, und will es mir scheinen, als ob die Architekten besser daran thäten, derartige kosmetische Mittel zu verschmähen. Das Auge der „Gebildeten“ ist ohnehin durch den herrschenden Schein und Gleiss schon allzu verwöhnt und unempfindlich für das Aechte, Einfachgediegene geworden. Bei wie mancher Concurrenz sind nicht die Schiedsrichter, durch solche hübsch gemalte Bildchen bestochen, in die Irre gegangen! Zwar waren in Paris nicht wenig Baupläne englischer Gothiker aufgestellt, von welchen Herr von Dehn-Rotfelser besonders drei Entwürfe zu dem londoner Justizpalast mit Recht als hervorragend bezeichnet, allein von den Leistungen jener Gothiker im Grossen und Ganzen gewährten sie kaum eine annähernde Vorstellung. Man kann wohl sagen, dass, abgesehen von den Unternehmungen der Bauspeculanten, die Gothik in England auch auf dem Gebiete der Civil-Architektur bereits geradezu herrschend ist. Wie oft ist nicht behauptet worden, die Engländer hätten an den mit ihrem gothischen Parlamentshause gemachten theuren Erfahrungen vollauf genug; unsere neuheidnischen Aesthetiker würden aber dieses Trostes sofort verlustig werden müssen, wenn sie nur einmal den Fuss auf englischen Boden setzen wollten. Es soll — um nur einen Beleg hiefür anzuführen — ein grossartiger Justizpalast in London erbaut werden, und hat man zu diesem Zwecke eine Concurrenz unter zwölf der hervorragendsten Architekten Englands ausgeschrieben, von welchen eilf Pläne angefertigt haben. Wie Schreiber dieses mit eigenen Augen in London gesehen, sind diese Pläne sämmtlich in gothischem Stile entworfen und denkt Niemand daran, mit dem Gros unserer „Gebildeten“ hierin einen Verstoss gegen den Geist unserer Zeit zu erblicken. Unsere Gebildeten wissen eben gerade so wenig, wie jene Kunstliteraten, deren Schriften in ihren Lesekränzchen circuliren, welche Stunde geschlagen hat. Eben so verhält es sich mit den sogenannten Zukunfts-Architekten. Hierauf zielt denn auch wohl die Bemerkung unseres Verfassers, dass die münchener Architekten wohlweislich ihre unter König Max geschaffenen Werke in dem von ihm geforderten „neuen Baustile“ nicht einem Vergleiche mit den Arbeiten französischer und englischer Architekten ausgesetzt hätten. (Seite 91.)

Es ist zu bedauern, dass der Bericht sich nicht auch über die ausgestellt gewesenen Glasmalereien äussert. Meines Erachtens könnte daraus manche heilsame Lehre abstrahirt werden. Es frommt auf diesem Gebiete wenig, die goldene Mittelstrasse zwischen der mittelalterlichen und der akademischen Weise zu empfehlen, vor der sclavischen Nachahmung der Alten, insbesondere ihrer Abweichungen von den natürlichen Verhältnissen und Stellungen zu warnen. Vor Allem ist zu untersuchen, was die monumentale Glasmalerei, ihrem Wesen und Zwecke nach, erheischt; es wird sich alsdann zeigen, dass dasjenige, was auf einem Staffeleibild edel und correct erscheint, auf einem Domfenster zur Caricatur wird, dass Verstösse gegen die Anatomie und die Perspective begangen werden müssen, um die vom Ganzen geforderte Wirkung hervorgehen zu machen, dass endlich die Technik auf Stil und Zeichnung den grössten Einfluss zu üben hat. Diejenigen, welche in Bezug auf diesen so wichtigen Kunstzweig durch einen anerkannten Sachverständigen nähere Aufklärung zu erlangen wünschen möchten, thun wohl daran, vorläufig wenigstens einmal den Artikel *„Vitraux“* in dem *Dictionnaire d'Architecture* von Viollet-le-Duc mit Aufmerksamkeit zu lesen. Sie werden sich alsdann zweifelsohne davon überzeugen, dass mit allgemeinen Sentenzen und sogenannten ästhetischen Anschauungen auf dem in Rede stehenden Gebiete nicht weit zu kommen ist, so wie insbesondere, dass die sogenannten Fehler der Alten durchweg nur um desswillen für solche gehalten werden, weil es uns am rechten Verständnisse der Erfordernisse eines monumentalen Farbenfensters fehlt.

---

10) Die römische Villa zu Nennig und ihr Mosaik, erläutert vom Domcapitular *v. Wilmowsky*. Mit der Uebersichtstafel des Mosaikfussbodens in Stahlstich und acht Farbendrucktafeln. Herausgegeben vom Verein der Alterthumsfreunde im Rheinlande. Bonn 1864 und 1865, 2 Hefte.

Obgleich gegenwärtige Zeitschrift nur ein Organ für christliche Kunst sein soll, so wird darin doch gewiss eine Anzeige der vorstehend bezeichneten Schrift sich nicht am unrechten Orte befinden. Ist doch im gewissen Sinne die christliche Kunst nur ein edleres Propfreis auf dem Stamme der vorchristlichen, wie dies namentlich an den Monumenten der Stadt Trier ersichtlich wird, welche auf das augenfälligste den allmählichen Uebergang der altrömischen Kunst in die des früheren Mittelalters kundthun, bis endlich die, in ihrer Art unvergleichliche Liebfrauenkirche daselbst die knospende Schönheit der zum vollen Bewusstsein ihrer

hohen Aufgabe gekommenen christlichen Kunst dem bewundernden Blicke zeigt.

Die römischen Alterthümer Triers sind schon vielfach beisprochen und illustrirt worden, namentlich in jüngerer Zeit durch den daselbst lebenden Baumeister Chr. Schmidt, dessen treffliche Publicationen den Beifall aller Sachkenner gefunden haben. Niemand aber ist gewiss bis heran tiefer in das Wesen sowohl, als in die Einzelheiten dieser Denkmäler eingedrungen, als der Verfasser der vorliegenden Schriften. Seit einer langen Reihe von Jahren ward Seitens des Herrn v. Wilmowsky alles durchforscht und sorgfältigst aufgezeichnet, was nur irgend Licht auf deren Geschichte werfen konnte; er hat so allmählich einen wahren Schatz angesammelt, der hoffentlich zum Gemeingut werden wird. Insbesondere könnte die Stadt Trier sich ein würdigeres literarisches Ehrendenkmal nicht setzen, als wenn sie, dem so löblichen Vorgange des rheinländischen Alterthums-Vereines folgend, die zur Erreichung jenes Zweckes erforderlichen Mittel, oder doch einen namhaften Theil derselben, hergäbe. [1])

Die ehemals so prachtvolle Nenniger Villa ist durch eine in derselben an einer Wand befindliche Inschrift zu ungewöhnlicher Celebrität gelangt. Eine Anzahl gelehrter Professoren hat sich in dem Urtheile geeinigt, dieselbe für das Machwerk eines Fälschers zu erklären. Sofern es überhaupt möglich ist, dass ein solches Verdict durch Nicht-Professoren umgestossen werden kann, ist dies dem Herrn v. Wilmowsky offenbar gelungen. In ruhigster, objectivster Weise hat er den ganzen einschlagenden Sachverhalt anderwärts [1]) dargelegt, und es ergibt sich aus seinen Anführungen eine so überzeugende Widerlegung jener Professoren-Aussprüche, dass sich die Gereiztheit sehr wohl erklärt, mit welcher Herr Professor Th. Mommsen in der berliner „Archäologischen Zeitung" alle Constatirungen, welche ihm unbequem waren, kurzweg als auf „Prellerei" beruhend von der Hand gewiesen hat, wie denn überhaupt seine Auslassung nicht gerade auf feine Lebensart schliessen lässt oder nach attischem Salze schmeckt. Mag auch Herr Mommsen, wie er versichert, „im Polizeifache nicht thätig sein", so hätte er doch, bei sonst gutem Willen, aus den durch eine Reihe classischer Zeugen festgestellten Thatsachen und dem Gesammt-Sachverhalt die Ueberzeugung gewinnen können, ja, gewinnen müssen, dass selbst die berühmtesten Epigraphiker oder Schreibverständigen in Bezug auf Fragen der vorliegenden Art nicht absolut unfehlbar sind, zumal wenn sie sich die Dinge, um welche es sich handelt, nur aus weiter Ferne ansehen. Die Herren scheinen vor Allem nicht in Erwägung gezogen zu haben, dass auch zur Römerzeit die Handschriften gar sehr ver-

---

1) Anm. der Redaction. Auch wir meinen, die Gemeinde-Verwaltungen könnten ungeachtet der eifrigsten Vorsorge, womit sie die Mittel des städtischen Aerars in achtenswerther Sparsamkeit zu schonen beflissen sind, ja, man könnte sagen, gerade aus Gründen der Utilität, allen Unternehmungen, welche auf Erforschung, Erhaltung und Veröffentlichung alter Denkmäler gerichtet sind — ihre werkthätige Beihülfe in höherem Maasse gewähren, als es in vielen Fällen geschieht. Die Communen würden, abgesehen davon, dass sie auf diese Weise neben der Pflege materieller Interessen auch ihre Sorge für wissenschaftliche, künstlerische und kunsthistorische Bestrebungen beweisen, zu gleicher Zeit, um das classische Ansehen und die historische Bedeutung des Bodens, auf dem sie ruhen, kurz, um Ehre und Ruf ihrer Stadt sich verdient machen. Es hebt den Glanz eines Ortes, wenn die gegenwärtige Generation auf dem tiefen Hintergrunde einer grossen Vergangenheit erscheint; ehrwürdiger und bedeutsamer wird auch das Leben der Gegenwart, wenn es nicht auf den Alluvial-Bildungen einiger Dezennien, sondern auf dem nach Jahrtausenden zählenden Granit weit entlegener Vorzeit sich aufbaut. Mithelfen, dass dieses erste Piedestal nach Gestalt und Farbe herausgegraben und dem Auge Sachkundiger in der Nähe und Ferne durch Abbildung und Beschreibung nahe gerückt werde, dürfte auch dann nicht von der Sorge einer Gemeindevertretung ausgeschlossen werden, wenn man selbst der Ansicht ist, dass Zähigkeit und Zurückhaltung in Aufwendung von Gemeindemitteln für die Repräsentanten der Stadt höchstes Gesetz sei. Man möge bedenken, dass in demselben Maasse die magnetische Kraft einer Stadt wächst, als ihre historische Bedeutsamkeit Bereicherung erfährt. Vom besonnenen Forscher und Gelehrten, der zu den frisch aufgedeckten Spuren früherer Cultur und untergegangenen Geisteslebens wie zu den Heiligthümern seines wissenschaftlichen Eifers pilgert, bis zum genusssüchtigen Touristen, der flüchtigen Anreizen zu Liebe oder aus Eitelkeit jene Stätten streift, gibt es eine grosse Zahl von Menschen, an deren Neigung neu gewonnene und veröffentlichte Funde ihre grosse Anziehungskraft bewähren. In gelehrten Publicationen und künstlerischen Abbildungen wird das Product der Forschung niedergelegt, aber die rothen Reisehandbücher sorgen, dass das gelehrte Decoct in passender Verdünnung und Mischung auf Flaschen gezogen und der grossen Menge geniessbar gemacht wird. Sollten trotzdem Communen es nicht in ihrem wohlverstandenen Interesse für geboten erachten, aus dem Gemeindesäckel solche Veröffentlichungen zu unterstützen, deren Erfolg für den Glanz der Stadt wichtiger ist, als die Anlage irgend einer gusseisernen Halle oder der auf „edle Einfachheit" abzweckende Giebelanstrich eines öffentlichen Gebäudes, dann bliebe ja am Ende nichts Anderes übrig, als Hotelbesitzer und Eisenbahn- wie Dampfschifffahrts-Verwaltungen darauf aufmerksam zu machen, dass sie, um ihr Geschäft in lebhafteren Schwung zu bringen, ein durch reichliche Zinsen belohntes Opfer für jetzt nicht scheuen möchten. In der That — und das ist der Ernst an der Sache — auch vom utilitarisch-ökonomischen Standpuncte lassen sich Beiträge der Gemeinde-Vertretungen für antiquarische Editionen wohl mit dem zartesten Gewissen der Stadtväter vereinigen; es ruht, so will es uns scheinen, auf den Opfern eine Hypothek von pupillarischer Sicherheit.

1) Die oben gedachte Erörterung findet sich in einer umfassenden, von der trierer Gesellschaft für nützliche Forschungen herausgegebenen Schrift des Herrn v. Wilmowsky, welche den Titel führt: Die römische Villa zu Nennig und insbesondere die daselbst gefundenen Inschriften erläutert. Dieselbe ist zu Trier im Jahre 1868 bei F. Lintz erschienen.

schiedener Art waren, ein Uebersehen, welches übrigens einem Gelehrten von Profession leicht passiren kann. Jedenfalls thun die vorliegenden Arbeiten des Herrn v. Wilmowsky so lange dar, dass auch ein ausserhalb der Zunft Stehender römische Alterthümer zu beurtheilen vermag, als nicht eine gründliche Widerlegung seiner Aufstellungen erfolgt ist. Ganz abgesehen aber von demjenigen, was mehr oder weniger dem Gebiete der Conjectur angehört, gewähren diese Arbeiten, in Verbindung mit den beigegebenen Abbildungen einen überraschenden Einblick in die Kunst und das Leben der alten Römer. Sie zeigen, bis zu welcher schwindelnden Höhe ihr Luxus gestiegen war, mit welch einer gewaltigen Kraft sie den Stempel ihrer Cultur allen Ländern aufzudrücken vermocht haben, in welchen sie ihre Adler aufpflanzten. Nicht minder indess thut auch dieser grossartige archäologische Fund wieder dar, wie sehr es der römischen Kunstübung, einestheils an einem, nach der ewigen Wahrheit hinstrebenden Ideale, anderntheils an individueller Selbstthätigkeit gemangelt hat. Wie der Mensch, so ist auch die Kunst erst durch das Christenthum wahrhaft frei geworden, über Despotie sowohl, als über Willkür hoch erhaben.

Mögen diese dürftigen Andeutungen recht Vielen Veranlassung werden, den so interessanten Publicationen, für welche ihrem Verfasser der wärmste Dank aller Kunst- und Alterthumsfreunde gebührt, ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden!

---

11) Atlas kirchlicher Denkmäler im österreichischen Kaiserstaate und im ehemaligen lombardisch-venetianischen Königreiche. Herausgegeben von der *K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale,* unter Leitung des Präsidenten Dr. *J. A. Frhrn. v. Helfert.* Redacteur: Dr. *Karl Lind.* Wien, in Commission bei *Prandel.*

Es ist ein recht glücklicher Gedanke, wie in diesem Atlas geschieht, das so reichhaltige Material an Holzschnitten, welches die österreichische Central-Commission zu ihren Publicationen verwendet hat, den weitesten Kreisen systematisch geordnet zu bieten und so nach und nach eine Umschau über die monumentalen Hervorbringungen des Mittelalters innerhalb der so weit gedehnten Gränzen des Kaiserstaates zu ermöglichen; zugleich wird dadurch, dass bereits eine Verwendung der Holzschnitte Statt gefunden hat, eine ungewöhnliche Wohlfeilheit des Werkes ermöglicht. Eine, durchschnittlich hundert Abbildungen enthaltende Lieferung im grössten Formate kostet nur einen Gulden österreichische Währ., ein Preis, welcher von jedem, der nur irgend Interesse für den Gegenstand der Publication hat, leicht aufgebracht werden kann. Zwar sind die illustrirten Kunst-Atlanten und -Geschichten nicht gerade selten, ja, man hat bereits angefangen, sie fabrikmässig zu produciren; allein ihre Universalität hat eine sehr bedenkliche Seite. Diejenigen, welche durch ein solches Werk sich einiger Maassen durchgearbeitet haben, kommen nämlich gar zu leicht auf den Gedanken, die Quintessenz von allem Dagewesenen in sich zu tragen und demzufolge in Kunstsachen vollkommen urtheilsfähig zu sein. Zudem pflegen in solchen Werken die Stile aller Perioden auf gleichem Fusse behandelt zu werden; eine gothische Kathedrale nimmt darin kaum mehr Raum ein, als die Schatzkammer des Atreus oder irgend ein griechisches Dreifuss-Monument; von charakteristischem Detail meist keine Spur. Die aus denselben geschöpfte ästhetische Bildung erhebt sich denn auch durchweg nicht über das Conversationslexikons-Niveau, was indess freilich nicht leicht Jemanden davon abhält, sich für die Entscheidung aller Kunstfragen für einen durchaus competenten Richter anzusehen. Diejenigen, welche ausnahmsweise die Sache ernster nehmen und namentlich auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst sich in Wahrheit zu informiren wünschen, thun wohl daran, Werke, wie das vorliegende, nicht unbeachtet zu lassen. Wie nothwendig es einerseits ist, durch ein eingehendes Studiren von Monographieen über hervorragende Baudenkmäler sich mit dem Organismus derselben vertraut zu machen, eben so sehr ist es andererseits erforderlich, einen Ueberblick über die so unendlich verschiedenartigen Productionen jener Kunstperiode zu gewinnen, die aus den einfachsten Grundprincipien stets Neues, Ueberraschendes zu schaffen vermocht hat. Unser Atlas theilt nun nicht bloss mittelalterliche Kirchen der verschiedensten Art, sondern auch bauliches Detail in grosser Zahl, so wie ausserdem Geräthschaften, Glas- und Wandmalereien u. s. w. mit, und zwar in einer Weise dargestellt, dass nicht Weniges davon zu unmittelbarer praktischer Verwendung dienen kann. Wir heben in letzterer Beziehung beispielsweise die Abbildungen gemusterter Fenster gothischen Stiles hervor, welche sich, sechs an der Zahl, in der achten Lieferung befinden.

Hoffentlich findet das Unternehmen eine so günstige Aufnahme von Seiten des kunstliebenden Publicums, dass die Herausgeber sich veranlasst sehen werden, demnächst auch die Profan-Architektur des Kaiserstaates zu allgemeinerer Kenntniss zu bringen. Es wäre das um so verdienstlicher, als auf diesem Gebiete die absolute Stillosigkeit oder die geist- und principloseste Geschmacksmengerei sich noch immer die alte Herrschaft anmaassen und das so sorglich genährte Vorurtheil, der mittelalterliche Bau-

stil könnte den Bedürfnissen der Gegenwart nicht entsprechen oder angepasst werden, auf unserem Continente wenigstens, fast noch in allen Köpfen spukt.

Gothik für Profanbau in München.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Wir haben lange genug einen architektonischen Maskenball mitgemacht. — Bei der Paradestellung eines Gebäudes im Zukunftstile wandelt uns wie beim Anhören der Zukunftmusik Kopfschwindel und Sinnestäuschung an. Wir sehen nichts, als immer neue unglückliche Experimente vor uns, denn von den neuen Stil-Erfindern gilt wie von den politischen Gothaern der Spruch: „Wie sie ringen, sorgen, suchen, das Gefundene dann verfluchen."

München in ein Neu-Athen an der Isar umzubauen, ist ein eben so vergeblicher Versuch, als die Propyläen mit ihren neuhellenischen Sculpturen an ein anderes misslungenes Unternehmen erinnern. Die Gothik in unserer Hauptstadt ist wahrhaftig keine Treibhauspflanze; ohne Pflege von oben, ja, vielmehr im Widerspruche mit fortwährenden Versuchen hat sich aus dem urdeutschen Wesen des Volkes auch die Liebe zur deutschen Bauform entwickelt, und zuvörderst das Innere des Frauendoms eine harmonische Restauration erfahren. Nicht hundertfältig geprüfte, auch in der Chemie, Botanik und sonstigen Wissenschaften examinirte Akademiker haben sich des Werkes mit Liebe angenommen, sondern hochehrenwerthe Bürger sind zusammengetreten, liessen sich grosse Summen nicht reuen, und sind, während die Kunstcadetten an Vitruvius' Werk und classischen Architektur-Fragmenten studiren, aus freiem Antrieb deutsche Bau-Reformatoren geworden, und sie sollten auf dieser Bahn je wieder umkehren? Bewahre uns der Himmel!

Jetzt bildet halb München eine mittelalterliche Bauhütte, deren Ruf jetzt in der ganzen Welt begründet ist, derart, dass den Aufträgen aus allen Erdtheilen oft kaum rechtzeitig genügt werden kann. Sicherlich hat es früher kein Kunst-Institut zur Versendung von zehntausend Kisten gebracht, und eine unserer trefflich geleiteten Anstalten steht in kurzer Frist bereits bei der zweiten Myriade. Wer hätte es vorher für möglich gehalten, dass weit über dreihundert Holzbildhauer Beschäftigung fänden, und nun bestehen über ein Dutzend grossartiger Ateliers, worin allen Anforderungen der christlichen Kunst genügt wird, so dass unsere Zeit hinter den Leistungen des Mittelalters bald nicht mehr zurücksteht. Das war keineswegs der Fall, so lange man den antiquirten, nie in Fleisch und Blut der Nation übergegangenen Classicismus uns octroyirte. Seit nun vollends unter königlicher Huld und der Theilnahme von Reichsräthen und dem Hause der Abgeordneten das Anfangs Wittelsbachische, nun sogenannte Nationalmuseum, lange nach all den griechischen, etrurischen, römischen, ägyptischen, und neuerdings japanischen Sammlungen und ethnographischen Cabinetten entstand und sie sämmtlich in Schatten stellt, ist die edle Gothik in München geradezu unausrottbar. In unserem gering angesehenen Baiern gilt Niemand mehr für gebildet, der nicht auch für Kunst ein Verständniss hat, die Anregung hierzu ist seit ein Paar Decennien wesentlich von patriotisch gesinnten und kunstbegeisterten Männern an den höheren Schulen ausgegangen. Nach dem Impulse des in diesen Tagen verewigten, unvergesslichen Prof. Dr. Sighart und der lebendigsten Theilnahme des höheren und niederen Clerus sind Bauzeichner, Bildhauer und Goldschmiede im Lande vollauf beschäftigt, und zürnt auch hie und da ein Kunstclassiker, so hat doch der National-Oekonom nichts dagegen, dass von den 2000 Künstlern so gar viele mit der Restauration der noch erhaltenen altdeutschen Kirchen und der Herstellung und Fassung von Altären, Bildwerk und Geräth ihr Leben verbringen. Und gleichzeitig entwickelt sich der Geschmack an der Gothik auch in weltlichen Gebäuden und Privat-Einrichtungen.

Schon an den Quellzuflüssen der Isar, in der Riss, überrascht uns ein im Auftrag eines Fürsten erbautes Jagdschloss im englischen Burgenstil. Gegenüber den stattlichen Schlossthürmen von Grünwald hat der ganz ritterlich angethane und romantisch gestimmte Schwanthaler seine Burg Schwaneck mit dem reichen Waffensaal angelegt. Seine Schöpfungen im Bereiche der antiken Sculptur haben darunter nicht gelitten: er war ein ganzer Mann. Wir kennen in München einen Baumeister, der, als ihm die Baubehörde nicht gewährte, ein „steinernes Haus" (wie das bekannte in Frankfurt) mit heraustretenden Pfeilern und Gesimsen in die enge Gasse zu stellen, die gothische Façade, vorspringende Erker, Treppen und Wartthurm zu seiner freien Ansicht und zu unserer nicht geringen Genugthuung in den Hintergrund seines Hausbaues stellte. Ein anderer möchte selbst für den Moment des Todes noch im Anblick der edlen Gothik sich kräftigen, und hat sein Sterbelager, ein wahres Himmelbett, in der Umgebung mittelalterlicher Statuen und Gemälde mit Goldgrund, aufgeschlagen. Ich lobe ihn darum, auch wenn er seine Gruft unter dem Grabthürmchen noch gothisch wölbt. Das nenne ich eine angeborene Künstlerseele, und solche Meister, die das Handwerk zur Kunst veredelten, haben wir in München mehrere. Unser einer hat auch einmal ein altdeutsches Haus in Münchens Schönfeldstrasse

hergestellt, und durch ein Frescobild mit dem Kampfe Heinrich's des Löwen gegen den Drachen es 1856 dem Stadtgründer zur siebenten Säcularfeier geweiht. Verdrossen, dass sie nicht selber daran gedacht, haben die Tonangeber ein paar Jahre später den historischen Festaufzug veranstaltet, aber den obscuren gothischen Bau vornehm umgangen. Wer weiss, ob dieser bei der nächsten Jubiläumsfeier auch wieder ignorirt wird?

Wer, fragen wir höflichst, wiederholt noch länger: der Stadtrath prostituire sich in der Gegenwart und für alle Zukunft mit seiner Bevorzugung eines gothischen Rathhauses? Wer möchte den nunmehr gesicherten Bau mit seiner kunstreichen Profilirung, den kühn emporstrebenden, uns wirklich erhebenden Verhältnissen, gegen alle die zusammen getrommelten Herrlichkeiten der Renaissance vertauschen, die nicht hieher gehören und darum Langeweile einflössen!

Der Eklecticismus, wobei nach der Musterkarte gearbeitet, und hier ein Stück, dort ein Fleck verwendet wird, ist in der Kunst und Wissenschaft ein Unglück, wie es auch der beginnende Tod in der Philosophie ist. Dagegen wächst der Baum der Gothik in organischer Entwicklung wie der Eichstamm aus der triebkräftigen Eichel. Dieser Bau bedarf keiner Schminke und Tünche, keines decorativen Aufputzes und ästhetischen Firlefanzes.

Hätten die edlen Kunstkritiker, welche nach einander gegen die Einsetzung der christlich-germanischen Baukunst in ihre alten Rechte die Lanze einlegen, doch früher gelebt, wie dankbar würden ihnen all die Baumeister und Autoren sein, die in dieser Kunst geschaffen und dafür geschrieben, wie aber jetzt uns vorgespiegelt wird, nur Zeit und Mühe vertrödelt haben.

Dann hätte ein Boisserée den Graaltempel nicht nach gothischem Aufriss construirt, sondern solchen „Kirchenpfaffenstil" gerne mit einem Plan aus dem Zopfzeitalter verwechselt; auch wäre die weltberühmte Sammlung altdeutscher Gemälde wohl unterblieben. Dann hätte Pugin seine *Contrasts* unterdrückt, worin er je einem gothischen Bauwerk ein modernes zum beschämenden Vergleich gegenüberstellt, wovon Brentano's Wort gilt: „Keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur". Der edle Graf Montalembert konnte dann seine Klageschrift: *„Le Vandalisme et le Catholicisme dans l'art"* ungeschrieben lassen; bei einer barbarischen Bauweise wäre die Benennung gothisch und barbarisch gleich gut angebracht. Dann hätten Kugler, Schnaase, Otte und all die wackeren Kämpen mit ihrer Verherrlichung der Gothik in meisterhaften Büchern ihren Lohn schon empfangen, auch der jüngst verewigte Ungewitter mit seiner Schrift: „Wie soll man bauen?" sich arg verrannt. Doch die Niederlage ist vielmehr auf Seiten der Prahlgeister, die mit ihrer unglücklichen Renaissance anderwärts das Terrain verloren, aber in München noch stark zu sein glauben, weil sie keinen ausgesprochenen Gegner gefunden. Nicht die Gothik, sondern die Renaissance hat sich überlebt und den eclatantesten moralischen Bankerott erlitten. Selbst der zeitgeistige Kunsthistoriker Gottfried Kinkel hält mit der Vergangenheit Abrechnung und stellt den Satz auf: „Wir sind auf den Punct gekommen, wo wir das Bauen, Bilden, Malen aufgeben, oder einen neuen, unserem Zeitgeist angemessenen Stil auffinden mögen". Das eigene Geständniss Kinkel's in der Einleitung zu seiner Geschichte der bildenden Künste geht dahin, dass man „die allerschlimmste Vergangenheit, Renaissance und Rococo, als Muster neumodischer Architektur sich vorgenommen". Will man dabei stehen bleiben oder wieder deutsch werden, und die Kunst, spanische Schlösser zu bauen, lieber der Zukunft anheimgeben?

Wie lange soll noch jener Extraclassicismus, der sich mit allen möglichen Zierathen ausstaffirt, bei uns herrschen, während die ungeschminkte Gothik als Aschenbrödel hinter der französischen Grisette zurückstehen muss?

Dies sind eben verschiedene Ansichten, hören wir sagen. Aber ein Mann, wie Cornelius, spricht: „Die christliche Kunst ist noch nicht abgeschlossen, sie wird erst recht aufleben." Und die eben wegen ihres christlichen Charakters verdächtigte Gothik sollte von diesem neuen Aufschwunge ausgeschlossen sein! Ein Cardinal Wiseman hielt öffentliche Vorträge über die Vorzüge der Gothik. Professor Kreuser befasste sich sein Leben lang mit der Geschichte des christlichen Kirchengebäudes, so dass sie seitdem ein Lehrthema an den Hochschulen geworden. Lübke gibt eine Vorschule zur mittelalterlichen Kirchenbaukunst heraus. Hofstadt macht das gothische A-B-C so zu sagen schon der Jugend begreiflich. Heideloff in Nürnberg schildert die Bauhütte des Mittelalters und gibt dazu noch zahlreiche Anweisungen. Kallenbach lässt ganze Hefte voll Zeichnungen und übersichtlicher Darstellungen erscheinen. Ernst Förster verdanken wir ein epochemachendes Werk über deutsche Kunst mit meisterhaften Abbildungen, und wer könnte erst all die Specialschriften über das mittelalterliche Kunstgebiet aufführen, und die in Oesterreich, England und Frankreich erscheinenden, wegen ihrer prachtvollen Ausstattung oft nur zu kostspieligen Werke dazu nennen!

Und Münchens Magistrat soll sich durch die Bevorzugung des gothischen Planes von der Hand unseres Hauberrisser ein Armuthszeugniss für alle Zukunft ausstellen! Im Gegentheile, die Mitglieder, vom deutschen Geiste beseelt, haben sich eine Bürgerkrone verdient und ihr Ehren-

preis wird jetzt schon verkündet. Eine der bedeutendsten wissenschaftlichen Autoritäten auf dem Felde der Gothik, August Reichensperger in Köln, stellt in seinem jüngsten Werke: „Allerlei aus dem Gebiete der Kunst", die Gemeindebehörde der baierischen Hauptstadt allen grössern Städten als leuchtendes Beispiel hin, und spricht die Hoffnung aus, dass nach solchem Vorgange einer süddeutschen Bürgerschaft allenthalben die öffentlichen Gebäude wieder in deutscher Architektur ausgeführt werden, nachdem man lange genug Kirchen und Paläste zu Schlachtopfern der Renaissance gemacht, die nur einer erbärmlichen Zeit, wie den letztvergangenen Jahrhunderten mit ihrer drückenden Fremdherrschaft angemessen war.

Doch was kämpfen wir fort und beachten nicht, dass unser Widersacher längst den Geist aufgegeben hat, und die Schildknappen Reissaus nahmen und nicht wieder kommen wollen. Ja, wir geben Pardon! wir wollen die letzten Vorkämpfer, besser gesagt, die Nachkämpfer der Renaissance nicht so fast widerlegen, als überzeugen, dass auf ihrem Felde längst keine Rosen mehr blühen. Es ist eine leidige Gewohnheit unserer Künstler, immer nach Süden zu wallen, und was sie von Hellas oder vom parthenopäischen Strande schwarz auf weiss in ihrer Mappe über die Alpen zurückbringen, für das Geld der Regierungen und Magistraturen zur monumentalen Ausführung bringen zu wollen. Welch eine Zumuthung! Man hält uns die Devise entgegen: „Zeit gebeut!" als ob die Zeit gebieten könnte, dass die Deutschen sich immer fremd kleiden und ästhetische Purzelbäume schlagen sollen. Zeit gebeut Alles, nur keine Künstler-Eitelkeit, und Eifersucht ist um so weniger am Platze, als aller Afterclassicismus sich nicht mit dem Deckmantel der Nationalität herausputzen kann.

Die Gothik war nur so lange ein überwundener Standpunct, als die Nation selber durch die Nachbarn überwunden war. Erst als das deutsche Reich von seiner Höhe herabstieg, fand auch die Gothik keine Würdigung mehr. Man setzte den Frauenthürmen „wälsche Hauben" auf, oder bauchte die Spitzthürme nach böhmischen und russischen Mustern kropfartig aus, wie Meister Holl in Augsburg, das am frühesten mit dem Mittelalter brach, sie durch gekröpfte Kuppeln verunstaltete. Es thut uns fast leid, seiner Büste in der Ruhmeshalle zu begegnen.

Wo ein Schinkel baut, haben wir kein Missverständniss des antiken Stiles zu besorgen; er dachte auch nicht daran, dem kölner Dom etwa ein römisches Hauptschiff anzufügen, oder durch Abbruch mittelalterlicher Bauten sich für moderne Raum zu schaffen — worin leider schon die Medicäer sündigten und andere mit ihnen. Aber wenn man unter unseren Augen den unvergleichlichen Abschluss der Maximiliansstrasse in Augsburg, das burgfeste Imhof-Haus niederbricht, und gleichsam ein modernes Miethhaus an der Stelle aufführt; wenn oberhalb der vindelicischen Augusta die sonst so lobenswerthen Bürger von Landsberg glauben, ihre Stadt durch den Abbruch eines historisch interessanten, höchst malerisch situirten Kirchleins zu verschönern und lieber den Stadttheil ohne Uhr und Glocken lassen, überkommt uns eine wehmüthige Stimmung. Solcher Triumphe soll die lichtfreundliche Renaissance hoffentlich nicht mehr viele erleben. Will man aber vollends den Pumphosen-Stil mit seinen Schönheitslinien in Aufnahme bringen, so werden wir es am tüchtigen Durchklopfen nicht fehlen lassen. Warum das Schöne zerstören? Die alten Griechen begnügten sich mit den bescheidensten Wohnungen, während nach Pausanias die öffentlichen Plätze und Strassen in Städten und selbst Dörfern sich mit Kunstwerken füllten und sie mit Stolz auf ihre Nationaldenkmäler hinweisen konnten. Auch die neuen Deutschen finden die Prosa des Lebens nur erträglich, wenn man ihnen über den trostlosen Fabrikgebäuden einen höheren poetischen Anblick gönnt. Es heimelt uns nur an, wenn unser Wohnhaus durch eine charakteristische Besonderheit sich auszeichnet. Tausende fühlen sich von der Misère der Politik abgestossen, und ziehen sich in ihre Häuslichkeit zurück. Dort aber ist herkömmlich ein Stübchen im altdeutschen Geschmack mit alterthümlichem Ofen und Gestühl, Pult und Statuetten eingerichtet, dass jeder Fleck eine mittelalterliche Erinnerung birgt. Und wo die Gothik schon so ins Volk gedrungen ist, wo nicht nur die Trinkstuben der Künstler gothisch meublirt sind, sollen wir den kühnen Griff der Stadtbehörden für einen architektonischen Missgriff halten? Man will uns auch unsere deutsche Schrift nehmen, wie längst die deutsche Tracht uns abhanden kam. Hier ist gesunde Reaction geboten, und sie tritt mit Macht ein; denn wir sehen Schreiner, Schlosser, Buchbinder und ähnliche Gewerbe sich eifrig der Gothik zuwenden, Glasermeister mit Glasmalern sich verbinden, und einen selbständigen „Verein zur Ausbildung der Gewerke" constituirt, der bisher meisterhafte Arbeiten zur regelmässigen Ausstellung brachte.

Vor zehn Jahren konnte man in tonangebenden Blättern lesen: Der Glaspalastbau bedingt die Architektur der Zukunft. Dies könnte allenfalls dazu dienen, in unserer streitvollen Zeit den Frieden herzustellen; denn wer in einem Glashause wohnt, hüte sich, nach Jemandem einen Stein zu werfen. Immerhin wäre es für unsere helllichte Aufklärung und das Verlangen nach Oeffentlichkeit die entsprechende Bauweise, wenn nicht das Donnerwetter darein schlüge und die rauhe nordische Witterung mit Schneegestöber und Schlossen dagegen Einwendung machte.

Darüber lassen wir Andere sich abstreiten, ob etwa an der Stelle der alten Landschaft füglich ein neues

Ständehaus, jedenfalls im deutschen Stile, angezeigt wäre — könnten wir nur mit mehr Hoffnung in die Zukunft blicken! Ferner erklären sich einige Stimmen dahin, dass man besser das übelsituirte Conglomerat des jetzt sogenannten Rathgebäudes niedergebrochen und im Anschluss an den zur Repräsentation geeigneten alten Rathhaussaal, welcher nur im deutschen Kaisersaal, dem Römer in Frankfurt seines Gleichen hat, einen Neubau in entsprechender Architektur aufgeführt hätte. In Wahrheit ist durch die Katastrophe des Jahres 1866, die sich nicht voraussehen liess, alle Unternehmungslust geschwunden, so nothwendig auch der Magistrat die ärmeren Classen beschäftigen sollte. Wir erinnern aber daran, mit welchem Applaus die öffentliche Meinung die Nachricht aufnahm, dass der münchener Stadtrath die ihm von der königl. Regierung gebotene, nie mehr wiederkehrende Gelegenheit benutzte, um an dem Hauptplatze der Hauptstadt die Hauptwache von dem Platze, wo die vorgeschobenen Kanonen immer die Passage sperrten, zu entfernen, und mit all den zersplitterten städtischen Anstalten und Cassen in einem würdevollen Centralbau zu vereinigen, auch durch die Veräusserung der bisherigen Gebäulichkeiten die Kosten des Ankaufes zum guten Theile zu decken. So wird es wohl sein, nur die plötzliche Muthlosigkeit sieht jetzt die Sachlage anders. Wir selbst eifern nur dagegen, dass man in unseren Tagen, wo das germanische Museum in Nürnberg in einem altdeutschen Klosterbau untergebracht wird, und für jenes in Köln ein ausgezeichnet schöner gothischer Neubau hergestellt ist, wo die alten ernsten Rathhausbauten wieder zu Ehren kommen, der baierischen Landeshauptstadt einen leichtfertigen, suffisanten Renaissancebau mit irgend einer theatralischen Façade empfehlen will.

Ja, wird der echt deutsche Geist der baierischen Hauptstadt durch ein Rathhaus im deutschen Stil sich aussprechen, namentlich gegenüber der vielberedeten Concurrenz für ein modernes berliner Rathhaus! Hierüber hat jüngst wieder Lübke in der Augsb. Allg. Ztg., 5. Januar, sich vernehmen lassen: „Jch habe das jetzt so ziemlich vollendete Gebäude ein geistiges Armuthszeugniss für die Stadt Schinkel's genannt. Ich bleibe bei diesem Ausspruch. Alle Vorzüge seiner Art sind nur etwas potencirt Handwerkliches; eine geniale Lösung, eine künstlerische Leistung ersten Ranges, wie ein solcher Bau zeigen müsste, ist nirgends zu erkennen. Berlin scheint in dieser Gattung verfehlter künstlerischer Unternehmungen fruchtbar werden zu wollen. Die Art, wie neuerdings von zwei dortigen Ministerien, dem des Handels und des Cultus, die nicht minder wichtige Frage eines neuen Dombaues durch Concurrenz-Ausschreiben in Scene gesetzt wurde, lässt erkennen, dass dort in entscheidenden Kreisen noch keine Ahnung von der künstlerischen Wichtigkeit solcher Unternehmungen bestehe.“

„Aber was wollen diese berliner Beispiele gegenüber dem, was kürzlich bei der Concurrenz für den Museumsbau in Wien vorgefallen ist? Vier Architekten, darunter zwei von hervorragender Bedeutung, Hansen und Ferstel, werden aufgefordert“. — Die Jury äussert sich nicht über das relativ gelungenste dieser Projecte; nur ein Separatvotum erkennt in jeder Hinsicht die Palme dem Plane Hansen's zu, der berufen scheint, den Bau für die edelsten Sammlungen der höchsten Bedeutung entsprechend zu gestalten. Da ordnet das k. k. Ministerium eine zweite Concurrenz an, schliesst jedoch die beiden bedeutendsten Künstler aus, bis der Architekten-Verein und die wiener Künstler-Genossenschaft eine einmüthige Vorstellung dagegen erheben. „Leider sind es zumeist hohe und höchste Behörden, die wir als Vorkämpfer in den Scharen des Kunstbarbarenthums sehen.“

(Schluss folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Köln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 17. — Köln, 1. September 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Ein neues gothisches Haus in Köln. — Baubericht des Dombaumeisters Voigtel. — Gothik für Profanbau in München. — Die evangelische, vormals Minoritenkirche zu Münster. — Ein Oelbild von Peter Cornelius. — Besprechungen etc.: Köln. Bonn. Aachen. Frankfurt. Regensburg.

Ein neues gothisches Haus in Köln.

Gewiss ist es gut, dass in Wort und Schrift der Kampf für die Ausbreitung der Gothik gegen die widerstrebenden Tendenzen in unermüdlicher Weise fortgesetzt werde; denn bei der grossen Harthörigkeit, die gewissen sogenannten mittelalterlichen oder ultramontanen Verlautbarungen gegenüber bei der heutigen Menschheit endemisch zu sein scheint, kann nur die ritterliche Unverdrossenheit sich Erfolge ertrotzen, um bei denen, welchen es nur an Einsicht und nicht an gutem Willen fehlt, langsam das Dunkel der Vorurtheile zu lichten und einer besseren Anschauung Bahn zu brechen. Aber auf dem Gebiete der Kunst wirken mehr noch als Worte und Schriften die Thaten, das Sinnenfällige, Greifbare, das in Stein aufgeführte Zeugniss mit seiner leibhaftigen, concreten Logik, die es nicht mit witzigem Wortcalcul, sondern mit der auf den Augenschein beruhenden Ueberzeugungskraft zu thun hat. Ueber die Anwendung der Gothik auf Profanbau ist und wird noch viel gestritten; in England ist die Frage längst gelöst, weil die Praxis dort die Discussion überflüssig gemacht; der gothische Stil ist drüben auch ausserhalb des Heiligthums *en vogue;* wer die Abbildungen und Beschreibungen in der tüchtigen englischen Kunstzeitschrift *„The Builder“* sich ansieht, wird wissen, dass die englischen Architekten nicht bloss mit Liebe und Verständniss gothische Pläne entwerfen, sondern dass auch ein grosser Theil des Publicums mit Geneigtheit und Opferwilligkeit diesem Geschmacke entgegenkommt. In Deutschland steht es etwas anders. Für Kirchenbauten ist bei allen Einsichtsvollen die Frage entschieden; die Gothik hat gesiegt; man beginnt allerwärts denen den Rücken zuzukehren, die noch nach andern Recepten bauen oder mit einem Zukunftsstile sich abplagen. Für den Profanbau aber muss der Gothik noch erst ein breiteres Terrain erobert werden, vorzüglich durch glücklich angelegte und geschmackvoll ausgeführte, wohnliche und behagliche Häuser. Manches auf diesem Gebiete schreckt ab, nicht weil es gothisch, sondern unreif ist; hier und da liegt die Schuld nicht am Stil, sondern am Architekten. Bekanntlich ist die Gothik, wie alles Schöne, nach Sokrates, schwierig; das Leimen und Flicken thut es nicht; es muss einer den Canon der mittelalterlichen Kunst in Fleisch und Blut haben, und dann construiren, nicht leimen; dann kommt ein lebensvolles, gesundes Product heraus; die Aesthetik wächst unter dem Cirkelschlage, und es ist die Verbindung der Geometrie mit der Schönheit, die uns gefällt. Je mehr gesunde und reife Bildungen entstehen, die den thatsächlichen Beweis liefern, dass ein gothisches Haus schön sein kann und dass sich in einem solchen Hause nach allen Anforderungen des heutigen Comforts behaglich und angenehm leben lässt, um so mehr werden die Bollwerke und Dämme des absichtlichen oder auf Irreleitung beruhenden Missverständnisses eingerissen, um der erfrischenden Strömung mittelalterlichen Kunststrebens auch auf profanem Boden die Wege zu öffnen.

In der artistischen Beilage unseres heutigen Blattes geben wir unseren Lesern Kenntniss von der geschmackvollen Façade eines gothischen Hauses, das Herr Baurath V. Statz während dieses Jahres auf der Apernstrasse (Nr. 30) gebaut hat. Wir haben manchen Gegner der Gothik gehört, der mit lebhafter Anerkennung oder wenigstens mit vorsichtiger Billigung über die gefällige Anmuth, ja, über die

reizende Leichtigkeit der ästhetischen und structiven Motive dieses Planes sich ausgesprochen. Zwar ist es nicht zu läugnen, dass, wie es scheint, mit Absicht ein moderner, zierlicher Zug durch die Bildung des Ganzen geht; es sind in der That Concessionen gemacht, mit denen wir uns einverstanden erklären, bis auf die hölzernen Rahmen, die statt steinerner Fensterkreuze eingesetzt sind. Wenn wir in der Gothik zwischen dem kräftigen Knochengerüste, der auf geometrischer Strenge beruhenden Structur und dem in individueller Freiheit sprossenden Ornament, also den ästhetischen Blüthen unterscheiden, dann können wir sagen, dass das Erstere gemildert, erweicht, zum Theil in Ornament umgedeutet ist, ohne darum die rationelle, geometrische Entwicklung zu verwirren. Eben nur ein Meister vom Fach, wie Statz, der sonst der ganzen Strenge des gothischen Gesetzes sich beugt, darf einmal bis an die Gränze gehen, ohne sich zu verlieren, er darf in der Gothik den auf das Leichte, Zierliche und Wechselvolle gerichteten Sinn unserer Zeit berücksichtigen und also seine Gedanken in diese Form einschmelzen, ohne an Gehalt und Gesetz einzubüssen. Wir sind überzeugt, vor diesem Hause lässt sich manche Differenz der architektonischen Richtungen, die zum Theil auf einseitiger Schärfung der Gegensätze beruhen, schlichten; auch der Anhänger der Renaissance, der die schlanke Leichtigkeit und die zierliche Anmuth in den Schöpfungen der Architektur sucht, wird gern, wenn sein Widerwille gegen Gothik nicht ein künstlicher ist, sich befriedigt fühlen.

Wir haben wohl von Einzelnen ein Bedenken vortragen hören in Bezug auf Symmetrie. Manche Leute kommen sich sehr scharfsinnig vor, wenn sie der Meinung sind, das Schöne komme immer paarweise vor, ungefähr wie Schuhe und Strümpfe, und desshalb müsste mit dem Erker an der einen Seite ein Zwilling auf der anderen correspondiren. Das nennt man dann Ebenmaass; als ob Harmonie und Einerleiheit sich vollständig deckten und als ob diese sogenannte Symmetrie nicht vielfach identisch wäre mit öder und stumpfer und todter Gleichmacherei. Setzt man denn dieser edlen Symmetrie zu Lieb auch auf die Rückentheile des Rockes Knopfreihen, weil sie vorn auf der Brust stehen? — Doch genug; wir finden den Erker in seiner Vereinzelung, ja, in seiner Individualität schön und vermissen keinen zweiten.

Wir haben den Wunsch und die Hoffnung, durch diese Notizen in Begleitung der Abbildung die auswärtigen Besucher von Köln in erfolgreicher Weise zur Besichtigung des Hauses anzuregen. Der Sohn des Herrn Bauraths, Herr Franz Statz, hat mit grosser Sorgfalt und Feinheit für unser Blatt die Zeichnung des Hauses gemacht, wofür wir ihm Dank sagen.

Baubericht des Dombaumeisters Voigtel,

erstattet in der

Wahlversammlung des Central-Dombauvereins zu Köln

am 26. Mai 1868.

Die neuere Baugeschichte des kölner Domes, reich an Erinnerungen froher Feste, welche gewichtige Abschnitte der wiederbelebten Bauthätigkeit bezeichneten, beginnt mit dem 4. September des Jahres 1842, jenem für die Stadt Köln ewig denkwürdigem Tage, an welchem König Friedrich Wilhelm IV. den Grundstein zum Fortbau des grossartigsten Denkmals deutscher Baukunst legte.

Zahlreiche Vertreter der neu gestifteten Dombauvereine aus allen deutschen Landen umstanden den Grundstein am Fusse des Südportals und gelobten dem königl. Protector durch jubelnden Zuruf mit Eintracht und Ausdauer zu wirken, bis die Thürme des kölner Domes emporragen würden über die Stadt, über Deutschland, über Zeiten, reich an Menschenfrieden, reich an Gottesfrieden bis an das Ende der Tage.

Fünfundzwanzig Jahre sind seit jenem Tage verstrichen — fünfundzwanzig Jahre einträchtigen Wirkens und mühevollen Schaffens haben genügt, die königlichen Verheissungen der Erfüllung nahe zu bringen.

Schon wölben sich die schönsten Thore der Welt in Nord und Süd und West, ein Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse, der herrlichste Triumph deutscher Einigkeit und Kraft, und jene neue, grosse, schöne Zeit für Deutschland, für das durch eigenes Gedeihen glückliche Preussen, sie ist eingezogen durch diese Thore zum Segen des Vaterlandes.

Am Tage der 25jährigen Jubelfeier des Bestehens und Wirkens des Central-Dombauvereins zu Köln, den 4. September 1867, wurde in Gegenwart Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen die Schlussfiale auf den grossen Wimberg über dem Haupteingange der Westfaçade gesetzt, und erhielt somit die Hauptthür der Domkirche, deren Gewölbeschlussstein König Friedrich Wilhelm IV. am 15. Juni 1852 eingefügt hatte, ihren architektonischen Abschluss.

Gemäss des in der General-Versammlung der Dombauvereine am 4. September 1867 verlesenen Generalberichts über die Wirksamkeit des Central-Dombauvereins

zu Köln seit dem Jahre 1842 berechnet sich die Gesammt-Einnahme der Dombau-Vereinscasse innerhalb 25 Jahren auf die Summe von „Einer Million und 81,686 Thlr. 16 Sgr. 2 Pfg.", welcher Betrag mit Hinzunahme des Staatszuschusses zum kölner Dombau von „Einer Million und 250,000 Thlr." eine durchschnittliche Verwendungssumme von circa 93,000 Thlr. pro Jahr ergibt.

Durch Allerhöchste Cabinetsordre vom 27. März 1867 wurde dem Central-Dombauverein zu Köln, Behufs Beschaffung reichlicher Baumittel, die Allerhöchste Genehmigung zur Veranstaltung einer Prämien-Collecte auf weitere acht auf einander folgende Jahre ertheilt, und erscheint somit der Ausbau der Westthürme des kölner Domes, im Falle die Erträge der Prämien-Collecte den planmässigen Reingewinn ergeben, innerhalb dieser Zeit gesichert.

Während bereits im Frühjahre 1867 auf eine ausgedehntere Beschaffung von Baumaterial Bedacht genommen war, erfolgte vor Eintritt des Winters eine entsprechende Vermehrung der Arbeitskräfte in den Bauhütten, und betrug die Zahl der Dom-Steinmetzen incl. Lehrlinge am 1. Januar 1868 bereits 300 Mann, während zur Zeit, einschliesslich der Handlanger, 520 Werkleute beim Dombau beschäftigt sind. Es entspricht diese Arbeiterzahl einer Bausumme von 180,000 Thlr., und verbleibt es mithin die Aufgabe der Bauverwaltung, für das Baujahr 1869, dessen Betriebsplan auf einer Bausumme von 250,000 Thlr. basirt, eine fernerweite Vermehrung der Arbeitskräfte eintreten zu lassen.

Die Bauthätigkeit in den Werkhütten und auf den Baugerüsten bis zum Schlusse des Jahres 1867 und im Laufe des Jahres 1868 konnte, dem Betriebsplane entsprechend, sich hauptsächlich dem Aufbau des nördlichen Domthurmes zuwenden, und waren es namentlich die Wölbungen der acht Fenster der zweiten Thurm-Etage, die Wimbergs-Anfänge daselbst und der Blumenfries unter dem grossen Hauptgesimse, welche die kunstgeübteren Hände in Anspruch nahmen.

Im Laufe des Winters bis zur Wiederaufnahme der Versetzarbeiten am 1. März 1868 wurden im Ganzen 1520 Steine in den Dombau-Werkhütten bearbeitet, und somit ein ausreichender Vorrath von Werkstücken beschafft, der eine continuirliche Fortführung der Versetzarbeiten bis zur Oberkante des Deckgesimses des nördlichen Thurmes in einer Höhe von 150 Fuss über dem Fussboden der Kirche gestattet.

Im Herbste des Jahres 1868, vor Beseitigung des bestehenden Baugerüstes am nördlichen Thurme, werden nunmehr auch die bisher unvollendet gelassenen, reich verzierten Fensterwimberge des ersten Thurmgeschosses, die Galerieen und Fialen bearbeitet und versetzt werden, so dass mit Ausnahme der Westportalhallen, für welche eine Bestimmung in Bezug auf den statuarischen Schmuck bisher nicht erfolgt ist, der nördliche Thurm vor Schluss des Jahres bis zur Höhe von 150 Fuss allseitig vollendet und von den verdeckenden Baugerüsten befreit sein wird.

Der südliche Thurm des kölner Domes, in seinen Umfassungswänden bis zu einer Höhe von circa 160 Fuss aufgeführt, während der südöstliche Eckpfeiler der dritten Thurm-Etage isolirt bis zur Höhe von 180 Fuss emporsteigt, trug seit dem Jahre 1500 den Krahnen, der als Wahrzeichen von Köln während drei Jahrhunderte erhalten, den darunter liegenden Glockenstuhl gleichzeitig vor eindringender Nässe geschützt hat.

Die Vorbereitungen für den Fortbau des südlichen Thurmes machten die Beseitigung des Domkrahnens nothwendig, und begannen die Zimmerarbeiten im Januar des Jahres mit dem Aufschlagen eines Zwischendaches über dem Glockenstuhle und der Aufstellung grosser Mastbäume, die zum Tragen des neuen Gerüstbelages bestimmt sind.

Nachdem die mit Schiefer gedeckte äussere Brettverkleidung des Krahnengehäuses abgetragen war, zeigten sich die aus dem XV. Jahrhundert herrührenden Holztheile so schadhaft, dass vorab eine Abstützung der ganzen Construction nothwendig erschien, bevor mit dem Abbruche der Verbandstücke begonnen werden konnte. Auch die im Jahre 1825 bei einer durchgreifenden Restauration des Domkrahnens hinzugefügten tannenen Unterzüge und Streben hatten im Laufe der Zeit durch mangelhafte Unterhaltung der Schieferbedachung des Krahnengehäuses sehr gelitten, und wäre eine längere Erhaltung des Domkrahnens nur durch einen totalen Umbau zu erreichen gewesen.

Am 13. März c. wurde der im Jahre 1842 neu gefertigte Ausleger des Krahnens von 43 Fuss Länge abgehoben und erfolgte demnächst das Ausheben der Drehaxe aus dem Pfannenlager und die Niederlegung der Sprengwerke mit grösster Vorsicht, da die bis zu 3 Fuss starken und 50 Fuss langen Stämme von Eichenholz durch Wurmfrass und Fäulniss derart destruirt waren, dass sie beim Niederlegen durch die eigene Last durchbrachen. Diese bei der grossen Höhe, dem schlechten Holzmaterial und dem herrschenden Winde so gefahrvolle Arbeit des Abtragens des Domkrahnens ist unter Leitung des Dom-Zimmermeisters von Amelen von den Dom-Zimmerleuten ohne jeden Unfall bewirkt worden, und wurden unmittelbar darauf die Grundschwellen des neuen Versetzgerüstes in die vorspringenden Pfeilerköpfe der Umfassungswände eingelegt.

Das neue Thurmgerüst, eine zusammenhangende Holzconstruction von 200 Fuss Länge und 85 Fuss Breite, trägt zwei durchlaufende Schienengeleise von je 40 Fuss Spurweite, auf denen vier Versetzwagen aufzustellen sind. Die Grundschwellen finden ihr Auflager auf der Verdachung des zweiten Hauptgesimses und sind durch starke Sprengwerke hinreichend unterstützt, um einen Gerüstaufbau von 100 Fuss Höhe zu tragen, der je nach dem Fortschreiten der Versetzarbeiten in vier einzelnen Etagenhöhen von circa 25 Fuss errichtet wird.

Nachdem im Frühjahre 1868 die sämmtlichen Doppel-Couronnements in die acht Fenster der zweiten Thurm-Etage eingefügt und die Profilbogen darüber gewölbt sind, hat der Aufbau der Umfassungswände des nördlichen Thurmes zur Zeit eine Höhe von 133 Fuss erreicht, und wird bis zum Monat September c. der Rest der bereits fertig bearbeitet lagernden Steine, bis zum Hauptgesimse des zweiten Thurmgeschosses reichend, versetzt sein.

Bevor der Aufbau sich auch auf den südlichen Thurm ausdehnen kann, bedarf es zunächst einer genauen Revision der obersten Hausteinschichten, die theilweise einer allseitigen Verwitterung anheim gefallen, oder durch Frost und Pflanzenvegetation aus ihrem Lager verdrängt sind. So weit sich die eingetretenen Verwitterungen äusserlich erkennen lassen, bedarf es einer allseitigen Abtragung von drei Hausteinschichten, deren einzelne Quadern verwittert, oder durch die eingedrungene Feuchtigkeit unterspült sind. Die Verblendungsquadern der tiefer liegenden Schichten können im Wege der Restauration theilweise ergänzt werden.

Neben den Arbeiten zum Fortbau des nördlichen Thurmes ist seit Anfang März c. die Nordseite des südlichen Thurmes eingerüstet, und sind daselbst umfassende Restaurations-Arbeiten in Angriff genommen, die vor der Einwölbung des Mittelschiffes zwischen den Thürmen zum Abschluss gebracht werden müssen. Bei der leichten Zerstörbarkeit des im Mittelalter zum Aufbau des kölner Domes verwendeten Drachenfelser Trachyts hat namentlich die nach Norden gelegene Seite des drei Jahrhunderte lang isolirt stehenden Südthurmes sehr gelitten, und bedarf dieser Bautheil einer theilweisen Erneuerung der Fenstersprossen und der durchbrochenen Fenster-Couronnements, so wie einer durchgreifenden Ergänzung der Verblendungsschichten am Fensterpfeiler, auf welchem der grosse Gurtbogen der Wölbung ruht.

Der Anbau eines Capitelsaales und Archivlocals an die vorhandene Dom-Sacristei und der damit im Zusammenhange stehende Abbruch des dritten, vor die Front des Nordportals vortretenden Gewölbe-Compartiments ist im Frühjahre 1868 durch Aufmauerung der Umfassungswände der zweiten Keller-Etage fortgeführt, und erreichte das Gebäude zu Anfang Mai c. die Sockelhöhe.

Nachdem in den Monaten April und Mai c. die Kellergewölbe eingespannt waren und der überwölbte Zugang von der Trankgasse her vollendet ist, wird nunmehr mit dem Aufbau der Umfassungswände des Neubaues begonnen werden, und soll das Gebäude vor Eintritt des Winters im Rohbau vollendet unter Dach gebracht werden.

Der Abbruch des nach den Bauplänen zu beseitigenden Theiles der alten Dom-Sacristei wurde am 15. April c. in Angriff genommen, und soll der Umbau dieses Theiles der Sacristei im Monate Juni beginnen, um die Wiederbenutzung zu kirchlichen Zwecken vor Eintritt des Winters zu ermöglichen.

Die Futtermauer der Domterrasse, welche in den Jahren 1866—67 nebst den Treppen-Anlagen bis auf den zunächst der Dom-Sacristei belegenen Theil zur Ausführung gekommen ist, konnte im Monat April c., nachdem die Kellergewölbe unter dem Neubau der Sacristei geschlossen waren, vollständig beendet und mit der Steingalerie versehen werden. Die nunmehr vollendete Domterrasse dürfte im Zusammenhange mit den Garten-Anlagen auf derselben und den von der Stadt Köln in Aussicht genommenen Strassen-Erweiterungen und Park-Anlagen am Fusse der Rheinbrücke zu den schönsten Schmuck-Anlagen zu zählen sein, die irgend eine Stadt Deutschlands aufzuweisen hat.

In Veranlassung der Jubiläumsfeier des 25jährigen Wirkens des Central-Dombauvereins zu Köln haben die Bürger Kölns dem Danke, den die Stadt Köln dem langjährigen verdienten Präsidenten des Central-Dombauvereins, Herrn Geh. Justizrath Esser II., schuldet, durch Widmung eines gebrannten Fensters im Hochschiffe des kölner Domes Ausdruck zu verleihen gesucht und somit dem um seine Vaterstadt so hochverdienten Manne ein bleibendes Denkmal in den Hallen der Domkirche gesetzt.

Das von fünf Directoren der Köln-Mindener Eisenbahn-Gesellschaft, den Herren Wilhelm Joest, Dagobert Oppenheim, Heinrich von Wittgenstein von Köln, und Adolph Sartorius, Karl Windscheid von Düsseldorf gestiftete grosse Fenster im südlichen Seitenschiffe des Domes, die Bekehrung des Paulus darstellend, ist von der münchener Glasmalerei-Anstalt mit anerkannter Meisterschaft ausgeführt und reiht sich an die grossartige Schenkung Königs Ludwig I. von Baiern an, dessen Tod, von allen Dombaufreunden lebhaft beklagt, den Dom zu Köln eines fürstlichen Gönners und thatkräftigen Förderers beraubt hat.

Der von dem Könige Ludwig von Baiern gestiftete baierische kölner Dombauverein zu München hat dem Central-Dombauverein mittels Schreiben vom 6. December 1867 wiederum einen Beitrag von 7875 Gulden übersendet als ein Zeichen der wachsenden Theilnahme, mit der ganz Deutschland den immer sichtbareren Fortschritten folgt, mit denen der Dom zu Köln der erhofften Vollendung entgegengeht. Auch einzelne Bürger Kölns haben durch Schenkung von gebrannten Fenstern, wie durch Widmung von Heiligenfiguren für das Langschiff des kölner Domes zum Schmucke des Inneren der Domkirche neuerdings reiche Beiträge geleistet. Als bereits vollendet und im Dome aufgestellt sind zu bezeichnen:

Das von der Familie Goebels zu Köln gestiftete Fenster im südlichen Querschiffe auf das Martyrium des Papstes Sixtus bezüglich, die beiden Fenster des Hochschiffes zur Seite des Transepts, bestehend in acht Heiligenfiguren, ein Geschenk des Geh. Commercienraths Damian Leiden zu Köln, das zweite Fenster im südlichen Querschiffe, in welchem die Figur des Jakobus, ein Geschenk der Familie Steinberger, so wie die Figuren des Bartholomäus und Matthäus der Familie Merkens sind, während für die Figur des Philippus daselbst bisher keine Schenkung angemeldet ist.

Der Dombau-Casse ist als planmässiger Ueberschuss aus der dritten Dombau-Prämiencollecte die Summe von circa 180,000 Thlr. zugeflossen, und haben gemäss Nachweis der Dombau-Vereinscasse die Beiträge der verschiedenen Dombauvereine und die zum Fortbau des kölner Domes gemachten Schenkungen und Vermächtnisse im Laufe des Jahres 1867 im Ganzen den Betrag von 132,260 Thlr. 10 Sgr. 10 Pfg. erreicht. In diese Summe eingerechnet ist ein Geldbetrag von 118,104 Thlr. 14 Sgr. 11 Pfg., welcher aus den Erträgen der ersten und zweiten Dombau-Prämiencollecte successive entnommen ist.

Laut Nachweisung der königl. Regierungs-Hauptcasse zu Köln sind im Laufe des Jahres 1867 im Ganzen für den Ausbau des kölner Domes 176,411 Thlr. 29 Sgr. 2 Pfg. verausgabt worden, in welcher Summe eine Ausgabe von 33,369 Thlr. 28 Sgr. 6 Pfg. für die Anlage der Domterrasse, dessgleichen von 1362 Thlr. 12 Sgr. 2 Pfg. für die Fundamentirung des Capitelsaales enthalten ist, so dass die für den Fortbau des Domes speciel pro 1867 verwendete Summe sich auf 141,679 Thlr. 18 Sgr. 6 Pfg. reducirt.

Die nachstehende Zusammenstellung gibt eine Uebersicht der Geldbeträge, welche seit Beginn des Fortbaues der Domthürme im Jahre 1864 speciel auf den Aufbau des nördlichen Thurmes verwendet sind:

	Verwendungssumme im Ganzen.			Speciel für den Fortbau des nördl. Thurmes.		
	Thlr.	Sgr.	Pfg.	Thlr.	Sgr.	Pfg.
pro 1864	95967	15	10	67844	—	9
pro 1865	144064	21	3	103854	12	11
pro 1866	145469	4	5	96051	11	9
pro 1867	176411	29	2	120944	12	4
in Summa	561913	10	8	388694	7	9

Hieraus ergibt sich eine durchschnittliche Jahres-Ausgabe für den Aufbau der Westthürme in den Jahren 1864 bis 1867 von annähernd 97,000 Thlr., welcher Betrag sich pro 1869 zum ersten Male seit Beginn des Fortbaues der Thürme auf die für einen zehnjährigen Baubetrieb in Aussicht genommene Bausumme von 250,000 Thlr. erhöhen wird. (Domblatt.)

Gothik für Profanbau in München.

(Schluss.)

„Ueber die Museumsbau-Frage hat inzwischen der Director des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Ritter v. Eitelberger, eine Denkschrift veröffentlicht. Entschieden weist der Verfasser die Formen der französischen Renaissance zurück, die neuerdings bei uns in Deutschland bedenklich zu spuken anfangen, und verlangt, dass ein solcher, den idealsten Interessen gewidmeter Bau auch in den edelsten Formen sich ausspreche."

Was leider die Berliner mit ihrem Rathhausbau anfangen, hat München nicht zu verantworten, und was in Wien durch bureaukratische Unkunde gefehlt werden mag, entgeht der öffentlichen Verurtheilung mit nichten. Gottlob, dass unsere baierische Regierung Einsicht genug hat, dem ruhmwürdigen Unternehmen eines gothischen Bau-Monumentes von Seiten unserer Stadtbehörden viel mehr förderlich entgegenzukommen. Wenn Leute, in welchen weniger deutsche Art ist, als in uns, wenn die Berliner den fremden Renaissancestil bevorzugen, dann thun wir Münchener es erst gerade gar nicht!

Schliesslich hören wir nur noch Bedenken laut werden, welch ausserordentliche Summen solch ein stilgerechtes Gebäude zur Höhe des Giebeldaches wohl verschlingen werde. Wir erwidern zuversichtlich: Jedenfalls weniger,

als wenn man das bereits Gebaute wieder abtragen und neubauen wollte! Wir kennen jene wohlfeilen Architekten, welche die Sache Anfangs billiger machen, um mit neuen Plänen und verminderten Voranschlägen ihre Vorgänger zu verdrängen und sich die Ausführung anzueignen. Die Schlussabrechnung hat noch immer das Gegentheil ergeben und die Bürgerschaft sollte statt der Spottbilligkeit am Ende nur den Spott als Dareingabe auf erhöhte Baukosten erhalten? Solche Bauunternehmer gleichen dem Maurermeister, der einen um 23 pCt. wohlfeileren Accord einging, aber mitten in der Arbeit aufhört, wenn man nicht Zubusse gewährt. Soll man diesen Versuch noch einmal machen?

Die Angelegenheit hat zugleich ihre hohe moralische Bedeutung. Die edle Architektur übt, wie jedes Kunstwerk, sittlich eine erziehende Kraft und setzt der allgemeinen Verflachung einen Damm. Ja, wir sagen noch mehr. Der vulgäre Casernenstil in allen Strassen, diese accordirte Egalität, wobei man sein Wohnhaus nur noch an der Hausnummer oder Nachts an der Nähe der Laterne erkennt, stimmt unwillkürlich revolutionär. Man gehe nur mit gutem Beispiel voran und belehre das Volk, auf nationale Denkmale stolz zu sein: dieses Selbstgefühl erhebt. Es ist für die Bewohner Münchens ein ausgesprochen gutes Zeichen, dass das Nationalmuseum in den freien Tagen bis zu 1500 Personen in seinen Räumen versammelt, ohne dass die übrigen Kunstsammlungen daneben leer ausgehen. Und gilt es denn bloss das Urtheil der Gegenwart? Jener „gothische Schneider von Bologna", der, wie Springer in seinen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte ausführt, den gothischen Ausbau von San Petronio durchsetzte, hat sich unbestrittenes Lob verdient; hätten die Gegner gesiegt, sie würden als Kunst-Barbaren angesehen und der ganze Bau stände verpfuscht da. Er hat die Ehre seiner Vaterstadt gerettet.

Wie könnten zur Zeit die Behörden Münchens in Versuchung kommen, den einmal gefassten Plan wieder aufzugeben und einen anderen Weg zu betreten! Pfui der Nachrede, es solle zur baren Genugthuung für die Vertreter der französischen Renaissance das bereits im Spitzbogen aufgeführte Stockwerk dem Erdboden gleichgemacht werden! Welch ein Halloh gäbe dies für den gebildeten und ungebildeten Pöbel, für die geistigen Proletarier in allen Volksschichten, die den Vorgang natürlich zur Herabwürdigung des Stadtrathes ausbeuten würden! Sei es auch, dass das Gebäude eine andere Bestimmung erhalten sollte, den Baustil an diesem Platze darf dies nicht berühren. Wie dort der Architektenverein in Wien in Sachen des neuen Museumsbaues seine Stimme abgab, so beanspruchen auch die Künstler Münchens, in deren Namen wir hier das Wort nehmen, gehört zu werden. Wissenschaftlich fühlen wir uns zur Vertretung dieses Planes vollkommen gewachsen, und dass fortgebaut werde, drängt die Noth der arbeitenden Classen. Ein Rückzug würde nicht zum Vortheil der so ehrenfesten Bürgerschaft gedeutet, und der ärgerliche Vorgang in den Blättern der Kunstgeschichte nicht verschwiegen bleiben. Gilt es einen Neubau, wie diesen, so wollen wir Deutsche heissen. Welche Freude, wenn nach den mancherlei Aufrichtungen jetzt das Gebäude nach unverändertem Plane seiner Vollendung entgegengeht! Welch ein Triumph für die Bürgerschaft, dass sie in der Ausführung eines solchen monumentalen Bauwerkes mit den besten deutschen Städten wetteifert! Stolz darf jeder sein, der zu dieser Ausführung beiträgt, und so hoffen wir denn, Gott möge seinen Segen unserer Stadt, seinen Segen auch diesem Unternehmen nicht entziehen, auf dass wir es glücklich zu Stande bringen.

Die evangelische, vormals Minoritenkirche zu Münster.

Die evangelische Kirche war ehedem das Gotteshaus der Minderbrüder und gehörte zur Pfarre des h. Martinus. An prachtvoller Ausstattung, an Reichthum erhaltener Kunstdenkmäler, an Eleganz der Formen steht sie der einen oder anderen Kirche der Stadt nach, aber dennoch verdient sie die Beachtung der Kunst- und Geschichtsfreunde in einem hohen Grade. Sie reiht sich namentlich als höchst interessantes Glied in die Kette der gothischen Hallenbauten Westfalens, und das sowohl ob ihrer constructiven wie decorativen Eigenthümlichkeiten. Als Mönchskirche repräsentirt sie überdies alle Eigenthümlichkeiten im Bau und in wichtigen Bautheilen, welche gerade den Kirchen des Bettelordens so auffallend und so unterscheidend von den der Pfarr- und andern Klosterkirchen aufgeprägt sind. Selbstredend gehorcht sie dem Stile der Zeit, wie alle Bauten, und richtet sich dabei nach bewunderten Musterbauten in der Nähe. Das alles soll nachfolgende Beschreibung in Gedrängtheit zeigen.

Sämmtliche Pfarreien und die meisten jetzigen Pfarrkirchen bestanden zum Theil schon Jahrhunderte lang, als die jetzige Minoritenkirche erbaut wurde. Einer nicht unglaubhaften Ueberlieferung zufolge wohnten ursprünglich Nonnen in der Gegend der Stadt, wo auf die Dauer die Minoriten ihr Kloster und ihre Klosterkirche errichten sollten. Es hatten nämlich mehrere münsterische Edele auf die Mahnung eines Meinrik von Fröndenberg, von

welchem das Kloster gleichen Namens stammte, unter dem Bischof Ludolph von Nolte (1226 — 1248) den Cistercienserinnen ein Kloster bei Haltern in der hohen Mark errichtet; aber kaum war der Bau vollendet, als er in den Fehden dieses Bischofs 1232 gegen den Grafen von Limburg oder 1242 gegen den Grafen von Geldern total zerstört ward. Eine ähnliche Gründung und ähnliche Geschicke theilte mit diesem Kloster zu Haltern eine andere Kloster-Anlage zu Grossburlo an der Westgränze der Diöcese. Sie war 1220 von einem Geistlichen Siegfried mit Hülfe benachbarter Grafen ausgegangen, nahm aber alsbald ihr Ende, da es den Einwohnern des Klosters an Lebensmitteln gebrach. Dies Kloster überwies nun Bischof Ludolph den Cistercienserinnen des zerstörten Klosters zu Haltern. Die Nonnen nahmen Anfangs dies Geschenk mit Freuden an; nicht lange darauf überliessen sie dasselbe dem genannten Meinrik von Fröndenberg und Godfried von Oer, denn sie hatten inzwischen einen gesicherteren Wohnsitz in der Stadt Münster gewonnen. Hier lebten sie eine geraume Zeit ihren Ordensregeln; aber auch dieser dritte Wohnort sollte nicht für immer ihr Eigenthum bleiben. In zu weiter Entfernung, bei der Stadt Coesfeld, lagen ihre Aecker, Wiesen und Besitzungen. In Coesfeld hatten sich bereits Minoriten niedergelassen, und diese, welche in der kleinen Stadt weder eine ausreichende Nahrung, noch eine entsprechende Wirksamkeit finden konnten, lebten hier in drückender Armuth. Desshalb vertauschten die Nonnen von Münster und die Minoriten von Coesfeld ihre Wohnsitze, jene um ihren Besitzungen näher zu sein, diese um in einer grösseren, mehr bevölkerten Stadt einen weiteren Wirkungskreis und reichlichere Almosen zu erlangen. So kamen die Minoriten nach Münster [1]), wo sie bereits 1270 an den sumpfigen Ufern des Aa ihre Klosterzellen und Kirche haben [2]). Die Nachricht, dass das Gotteshaus von Nonnen auf Mönche überging, gewinnt noch dadurch an Glaubwürdigkeit, dass die Kirche stets den Namen der h. Katharina trug.

Aus dieser Entstehungszeit des Klosters stammt indess der gegenwärtige Kirchenbau nicht mehr; vielmehr dürfte der Bau mit Rücksicht auf seine stilistischen Eigenthümlichkeiten ungefähr in die letzten Decennien vor dem Jahre 1400 zu setzen sein. Zwar repräsentirt die Kirche eine regelmässige, klar ausgebildete Hallenform, dennoch enthält der Bau so viele Eigenthümlichkeiten, wie irgend eine andere Kirche der Stadt; eigenthümlich ist schon ihre Lage, in so fern sie nicht von Westen nach Osten, sondern nordostwärts gerichtet ist [1]). Wollten die Mönche ihre Kirche auch den Bürgern zugänglich machen — an der Seelsorge lag ihnen damals Alles — und dabei für ihr Kloster eine möglichst einsame Lage erzielen, so mussten sie die Kirche von der Aa nach der Strasse hinrücken und, um ihr möglichst viel Licht zu geben, die freie Ostseite wählen; denn im Süden störten bereits die Bürgerhäuser, im Nordwesten würde das anstossende Viereck der Klostergebäude wieder zu viel Licht genommen haben. Eine Orientirung des Baues nach Nordost gestattete dem Chor und der freien Langseite der Kirche eine Beleuchtung, wie sie unter den gegebenen Verhältnissen nur zu erreichen war, ferner eine der Strasse möglichst parallele Richtung, und beliess zwischen dieser und der Kirche noch einen grossen, freien Vorplatz, der theilweise als Kirchhof benutzt und mit einer Mauer umwehrt war.

Das Fehlen eines Thurmes darf man wohl im Vergleich zu andern Kirchen eine Eigenthümlichkeit nennen, nicht aber im Vergleiche mit den Kirchenbauten der Bettelmönche. Es erhebt sich hier bloss über der Verbindungsstelle des Chores und des Langhauses ein Dachreiter als Glockenbehälter, und ein solcher ist den Kirchen mehrerer spät gestifteter Orden, insbesondere denen der Bettelmönche, zur Regel geworden. Während namentlich ökonomische Rücksichten den Cisterciensern die kostspielige Errichtung von Kirchthürmen gleichgültig erscheinen liessen, mussten sich die Bettelorden überdies des allein den Pfarrkirchen zustehenden öffentlichen Glockengeläutes enthalten; ursprünglich durften sie nur eine kleine Privatglocke läuten, für welche ein unbedeutendes Dachthürmchen leicht ausreichte. Allmählich erlitt jedoch diese Regel eine doppelte Ausnahme, indem die Bettelklöster auch theilweise mächtige Thürme aufführten [2]) und späterhin durch mehrere Glocken für das ihnen eigenthümliche, wehmüthige Geläut sorgten.

Trotz dieser Eigenthümlichkeiten, trotz des Thurmmangels behauptet die Kirche im Aeussern und Innern eine gewisse Grossartigkeit und eine einheitliche Gesammtwirkung, wie sie wenig Bauten ihres Gleichen zukommt.

Der Chor hat, dem Klosterbedürfniss entsprechend, eine sehr beträchtliche Längenausdehnung und bildete gleichsam eine Mönchskirche neben der Volkskirche. Der dreiseitige Schluss, die lang gestreckten Fenster der Südwand, das Rippenspiel in der Wölbung haben dem Chore bei seiner Länge eine Wirkung verliehen, welche die spätere Ueberhöhung des Fussbodens, eine niedrige Quer-

1) *Hermannus Kock, Series Episcoporum Monaster. II. 18.*
2) Geisberg, Merkwürdigkeiten der Stadt Münster, 1865, S. 35.

1) Nach dem neuen Situationsplan der Stadt vergirt die Kirche nahezu nach Osten.
2) Otte, Handbuch der Kunst-Archäologie. 4. Aufl., S. 63.

schranke, so wie die bis auf die Capitäle abgeschlagenen Wandsäulchen kaum zu stören vermögen. Doch würde der Chor ungleich an Kraft und Höhenstreben gewinnen, wenn jene neu hinzugekommenen Theile entfernt und die entfernten Theile neu hergerichtet würden.

Vor Allem verdient das Langhaus unsere volle Würdigung; denn es ist in seiner Längenausdehnung ein grossartiger, in der verschiedenartigen Gestaltung gleichartiger Glieder ein interessanter, im Ganzen ein mächtiger, wirkungsvoller Bau. Bei einer Breite von drei Schiffen hat die Kirche eine Längenausdehnung, dass sie nicht weniger als sieben freier Rundpfeilerpaare zur Stütze ihrer gleich hohen Kreuzgewölbe bedurfte. Die gedrängte Stellung, die starken Schäfte der Säulen, die ihnen entsprechenden Wandsäulchen, die von den Capitälen nach den verschiedenen Richtungen emporspriessenden Quer- und Kreuzrippen prägen eine so feste Gliederung und bei der Längenausdehnung des Baues eine so reiche Perspective aus, dass die Kirche dadurch allein für den Mangel des Ornaments und decorativer Zuthaten entschädigt ist und das Auge die sonderbaren Unregelmässigkeiten gleichförmiger Bautheile zunächst kaum merken lässt. Den Mangel einer reicheren Ornamentation bedingten eben so, wie den der Thurmanlage, die ärmlichen Verhältnisse der Mönche, welchen jeder Ueberfluss und jede unnütze Zierath nicht wohl angestanden hätte. Die einen Fenster sind zweitheilig und mit einem rundbogigen Dreiblatt geschlossen, die andern sind dreitheilig und mit unreinen Fischblasenmustern bekrönt; die Wandsäulen am Chore und an der hinteren Abschlussmauer, die Innenwände und die ganze östliche Reihe der Gewölbestützen haben Dienste zur Aufnahme der Rippen erhalten, — die ganze westliche Reihe der Gewölbestützen entbehrt dieser Dienste und nimmt die Rippen auf ein einfaches Capitäl auf. In der östlichen Langmauer herrscht der Bruchstein, in der südlichen Abschlussmauer und in der westlichen Langmauer herrscht der Backstein vor; nur sind Hausteine zu Einfassungen und Gesimsen allen Mauertheilen gemeinsam. Das Südportal der Abschlussmauer ist höchst einfach gehalten, das Hauptportal an der Ostseite durch einen Mittelpfosten getheilt und mit einem Spitzbogenfelde geblendet und abgeschlossen. Ueber diesem öffnet sich ein rundes Oberlicht, dessen reiche Bekrönung aus mehreren, um einen Kreis gelegten Dreipässen besteht. Die nördlichen Säulenpaare haben gleiche Abstände, die südlichen nehmen, je weiter sie sich vom Chore entfernen und zur Abschlussmauer hinstehen, immer weitere Abstände.

Irren wir nicht, so sind diese Eigenthümlichkeiten nur theilweise auf die Rechnung eines späteren, fortsetzenden Baues zu schreiben; grösstentheils erscheinen sie als Anzeichen einer Bauzeit, in welcher die Gesetze der gothischen Architektur bereits ins Schwanken gerathen waren, so dass man halb dem alten constructiven Formencanon, halb der jüngeren oberflächlichen und gezierten Bauweise folgte. Repräsentanten beider Bauweisen standen nicht fern; die 1346 begonnene Ueberwasserkirche blieb sichtlich das Vorbild für alle jene Eigenthümlichkeiten der Minoritenkirche, welche unsere ungetheilte Zufriedenheit finden.

Die starken, enggestellten Säulenpaare, die auf halber Breite des Hauptschiffes angelegten Seitenschiffe, die noch beibehaltenen Wandsäulchen, die kräftigen, ausdrucksvollen Profilirungen sind als Erbtheile der besten gothischen Zeit jedenfalls der Ueberwasserkirche abgeschaut und haben für den Freund der echt gothischen Bauweise viel Annehmliches und Schönes.

Andere Eigenthümlichkeiten, theilweise Unregelmässigkeiten, möchten wir dem Einflusse der brillanten Lambertikirche zuschreiben, und das um so mehr, als eine uralte Sage behauptet, die Werkleute der Lambertikirche seien nach Vollendung derselben zum Bau der Minoritenkirche übergegangen [1]). In der That greifen Sage und der Vergleich beider Werke hier ungefähr in einander. Auch in der Lambertikirche nehmen die Pfeiler nach dem Thurme hin progressiv weitere Abstände, auch hier sind zwei Pfeiler, und zwar das Mittelpaar, kahl, die beiden andern Paare haben noch ihre Dienste. Beide Kirchen gleichen sich also in dem Wechsel von kahlen und mit Diensten versehenen Säulen; nur tritt er bei der Lambertikirche in der Querrichtung, bei der Minoritenkirche in der Längenrichtung auf. Dort bei dem mittleren Säulenpaare, hier bei einer Säulenreihe.

Diese Mischung edler und späterer gothischer Formen, diese Einflüsse von der Ueberwasser- und Lambertikirche sind aber geeignet, annähernd auf die Bauzeit der Minoritenkirche einen Schluss zu machen. Jene Mischung deutet auf die Zeit vom Jahre 1350—1400, jene Einflüsse von Lamberti specieller auf das Jahr 1400. Die Lambertikirche wurde 1375 begonnen [2]) und scheint dann in ununterbrochener Fortsetzung um das Jahr 1400 im Kerne vollendet gewesen zu sein, wenngleich viele decorative Theile ins XV. Jahrhundert fallen. Daher dürfte das Alter der Minoritenkirche nicht weit mehr ins XIV. Jahrhundert zurückreichen. Dass längere Zeit an derselben gearbeitet wurde, und dass die südlichen Theile später entstanden sind, als die nördlichen mit dem Chore, ergibt sich sowohl aus den ungleichen Abständen der südlichen

1) Kock, l. c. II, 17.

2) Geisberg, Merkwürdigkeiten der Stadt Münster. 1865, S. 33.

Gewölbestützen, wie aus dem verschiedenen Mauerverbande. Denn an der Ostwand bemerkt man südlich theilweise Quaderbau als Mauerfüllung, nördlich nach dem Chore hin nicht; an der Westwand südlich sind die Strebepfeiler durch Werkstücke mit der Mauer verbunden, nach Norden hin nicht. Die unteren Theile der Kirche zeigen also ein jüngeres Alter und eine grössere Aehnlichkeit mit Lamberti, die oberen ähneln noch mehr der Ueberwasserkirche und dürften demnach mit Sicherheit noch im XIV. Jahrhundert begonnen und ausgeführt sein. Vielleicht knüpft sich der Beginn des Baues an die grossen Schicksale der Pest, welche Münster im Jahre 1382 betraf, und die seelsorgerische Thätigkeit der Minoriten erst recht in das glänzendste Licht stellten [1]). Bischof, Domcapitel und Stadt erwiederten die unbeschreiblichen Wohlthaten der Mönche mit Gaben und Privilegien aller Art; vielleicht ward ihnen auch damals der Grund zur Kirche gelegt, welche, nach der bestimmten Behauptung eines späteren Geschichtschreibers durch die Freigebigkeit frommer Leute gebaut ist [2]). Die Jahre 1382 bis 1400 dürften also die Bauzeit der Kirche so genau bezeichnen, als sie jetzt an der Hand des Baustils und der erhaltenen Nachrichten möglich ist.

Die Verwitterung und der Wechsel der Zeiten haben auch diesen Bau so angegriffen, dass er allmählich Vieles von seiner ursprünglichen Reinheit und Schönheit einbüsste. Ehedem hob eine an Säulen und Rippen angelegte Farbendecoration die Wirkung und den Schwung der Bauglieder; ehedem erfreute sich die Kirche gewiss einer entsprechenden Anzahl von Bildwerken und decorativen Arbeiten — allein kein Rest altdeutscher Kunst ist erhalten. Auch das Mauerwerk hatte so gelitten, dass die Kirche im vergangenen Jahre im Aeussern und Innern einer durchgreifenden Restauration unterzogen wurde. So wurde an der Ostseite das Mauerwerk reparirt, das Stabwerk der Fenster erneuert und innerlich eine durchgreifende Bemalung angelegt. Einzelne Bauglieder sind durch verschiedene helle Farben, worunter Blau, Roth und Gold vorwiegen, ausgezeichnet, insbesondere die Rippen und Capitäle. Jene erglänzen in Blau und Gold, diese zeigen theils auf rothem, theils auf blauem Grunde gelbes Ornament. Den Restaurationsplan hat der königl. Bauinspector Hauptner entworfen, die Bemalung hat Biester ausgeführt. Taufstein und Kanzel sind achtseitig mit gothisirenden Details hergestellt. Ein Altarblatt mitten auf dem überhöhten Chore und die Orgel an der Abschlusswand schliessen die Reihe sämmtlicher Werke, welche auf kirchlichen Kunstwerth Anspruch machen dürften. Das Altarblatt stellt Christus vor, wie er vor den versammelten Jüngern dem ungläubigen Thomas erscheint. Diesem nach Gruppirung und Colorit recht sehenswerthen Bilde hat die Munificenz unseres Königs Wilhelm jüngsthin links ein Bild des Moses, rechts ein Bild Johannes des Täufers zu Seitenstücken gegeben, welche, wie das Hauptbild, eine gothische, mit Blenden gezierte Umrahmung einfasst. Eine Enthauptung der h. Katharina, angeblich aus Rubens' Schule, ist in den Besitz des Freiherrn von Böselager-Heessen übergegangen. Die Orgel wurde in den Jahren 1820—1821 von J. A. Hillebrand aus Leuwarden nach der vom Schulinspector Tschokert in Berlin angefertigten Stimmen-Disposition erbaut. Sie hat zwei Manual-Claviere von C bis zum drei gestrichen G incl. und ein Pedal von zwei Octaven. Von den fünf Blasbälgen, deren jeder zehn Fuss lang und fünf Fuss breit ist, dienen drei den Manualen und zwei dem Pedal. Die Orgel ist nach der gleichschwebenden Temperatur im Kammerton rein gestimmt [1]). An das gothisirende Gehäuse schliessen sich in den Seitenschiffen, entlang dem Mittelschiffe, hölzerne Emporen, welche die perspectivische Wirkung des Innern und die Lichteffecte der Fenster erheblich stören.

Das an die Kirche stossende Kloster, welches in den letzten Jahrzehnten als Caserne benutzt wurde, ist kürzlich bis auf geringe, an das Chor der Kirche stossende Reste abgetragen worden. Der Klosterbau, welcher vor dreihundert Jahren da stand, war vielleicht bald nach der Vollendung der jetzigen Kirche und so überaus prächtig und weitläufig aufgeführt, dass ein Zeitgenosse [2]) ihn mit einem „Palast" vergleicht.

Unstreitig sind die Glocken das denkwürdigste und kostbarste Erbtheil, welches der Kirche von den Mönchen überkommen ist. Die jüngste, 1801 von Greve in Meschede gegossene Glocke ist zwar an Gewicht die schwerste, trägt indess zur Herrlichkeit des Geläutes wenig bei. Die drei kleineren Schwestern sind es, welche dem Geläute der Minoritenkirche in der Nähe und in der Ferne Berühmtheit verschafft haben. Höchst vollendet ist ihr Guss, und wenn wir ihre Töne Silbertöne nennen, so mag diese Metapher selten mit mehr Wahrheit und Verdienst gebraucht sein. Sie sind sämmtlich 1675 unter der Regierung des Fürstbischofs Bernard von Galen von Peter Hemony zu Amsterdam gegossen. Die äussere Zier aller drei Glocken ist sich sehr ähnlich. Die grösste zeigt drei Reifen am Schlage und fünf spitzere mit einem stärkeren

1) Conf. Kock, l. c. II. 102 sq.

2) H. v. Kerssenbroick, Geschichte der Wiedertäufer, deutsch, 1771, S. 62.

1) Beschreibung der Stadt Münster, 1836, S. 271.

2) H. v. Kerssenbroick a. a. O.

in der Mitte, unten am Saume. Das Schaftband am Kragen begränzen oben Reifen und Blatt-Ornament, unten Blumengewinde mit Genien, die Pauken, Triangel und andere musicalische Werkzeuge spielen, und insbesondere auch das Glockenspiel üben; auf dem Mantel liegt das Wappen Bernard's von Galen. Die Schrift lautet: *S. Catharina, ora pro nobis. Petrus Hemony me fecit Amstellodami Ao. 1675.*

Die zweite hat eine ähnliche Decoration, nur gewahrt man über dem Schriftbande Blumengewinde mit Papageien und am Mantel ein starkes Kreuz, so wie das Wappen des Domcapitels zu Münster. Die Inschrift lautet am Ende wie die der grössten im Anfange: *S. Franciscus, ora pro nobis.*

Die kleinste zeigt Festons und Reifen über Blattgewinde mit Engelköpfen, unter dem Schriftbande am Mantel das Wappen Münsters und die Schrift: *S. Antonius de Padua ora pro nobis. P. Hemony me fecit Amstellodami 1675.*

Bei sämmtlichen Glocken enden die vorstehenden Theile der sechs Oesen, die sich um einen Mittelstab zur Krone vereinigen, in Engelköpfen.

Die Namen der Glocken entsprechen also der Patronin der Kirche, dem Stifter des Ordens der Minderbrüder und einem ihrer hervorragendsten Heiligen und Redner, dem h. Antonius, wie die Wappen andererseits den drei Factoren der Regierung der Stadt Münster Rechnung tragen.

Dr. J. B. Nordhoff.

Ein Oelbild von Peter Cornelius.

Eine „Madonna mit dem Kinde" von der Hand des unlängst heimgegangenen Altmeisters deutscher Kunst, das diesen Herbst in der sächsischen permanenten Gemälde-Ausstellung sich befand, verdient wohl aus mehr als einem Grunde die Aufmerksamkeit aller, die für Kunst und Kunstgeschichte sich interessiren [1]). Sie wurde vor mehr als vierzig Jahren für einen Baron Simolin Barthory gemalt; wir haben die kurze Zuschrift gesehen, mit dem sie diesem vom Künstler zugesendet worden, und die auch ihrerseits nicht ohne Interesse ist.

„Theurer Baron!

„Ich übersende Ihnen hiermit das versprochene Bild; es hat sich die Vollendung desselben viel länger verzögert, als ich selber glaubte; ich wünsche, dass Sie im Bilde selbst einen Theil der Ursache dieser Verzögerung finden möchten.

„Um vieles Hin- und Herschreiben zu vermeiden, so setze ich Ihnen gleich den Preis des Bildes hier bei, nämlich.....

„Es empfiehlt sich Ihrem gütigen Andenken

Peter Cornelius.

„München, den 6. September 1823."

Ueber jene Ursache der Verzögerung wird schwerlich irgend ein Beschauer zweifelhaft bleiben. Es ist die rührende Liebe und Sorgfalt, mit der das Bild bei grosser Anspruchlosigkeit in allen seinen Theilen ausgeführt ist, hierin durchaus deutschen Charakters, während im Ganzen der Einfluss und das Studium der älteren italienischen Meister vorherrscht. Man wird an den jungen Raphael, aber vielleicht mehr noch an Perugino, an Francia erinnert.

Die jungfräuliche Mutter hält (bis etwas unterhalb den Knieen sichtbar) auf einer niederen Bank sitzend, den nackten Jesusknaben auf ihrem Schoosse, ihn zärtlich und doch gleichsam schüchtern mit dem linken Arm umschlingend; in ihrer Hand eine kleine weiss-orange Jonquille. Von blühenden Rosenzweigen beinahe versteckt, schliesst hinter ihr eine leichte Umzäunung den Vordergrund, so dass wir jenen Lieblingsgegenstand rheinländischer Malerei, eine „Madonna im Rosenhag" auch hier bei ihrem berühmten Landsmann des XIX. Jahrhunderts wiederfinden. Ein kleiner grüner Papagei, naturgetreu gezeichnet und colorirt, wiegt sich darauf, eine weite Landschaft mit schlanken Bäumen und bläulichem Hochgebirge, einer befestigten Stadt und fernen Burgen öffnet sich dahinter. Am Gewande der Gebenedeiten aber langen vom unteren Bildrande allerlei Blumenkinder schmeichelnd herauf: Vergissmeinnicht und Rispengras, Erdbeere und Erdbeerblüthe, und gemahnen wiederum an jene alten Meister, deren Liebe so gern die ganze sichtbare Welt, das Grosse wie das Kleine, in den Rahmen ihrer frommen Darstellungen zu ziehen pflegte.

Ungemein sanft und edel ist der Fluss der Linien, namentlich in der Frauengestalt, höchst liebenswürdig, wenn auch nicht ganz ohne eine gewisse Befangenheit der Ausdruck der beiden blonden, blauäugigen Köpfe, die Farbe licht und klar, wiewohl nicht eben harmonisch. Der leuchtend blaue Mantel mit dem bräunlich grünen Futter, das lackrothe Kleid mit den hochgelben Unterärmeln und dem (zwar vom Schlagschatten ganz abgedämpften) Scharlachgürtel sind völlig dem Herkommen jener älteren wälschen Kunst entlehnt, ohne in Luft und Landschaft ihre coloristischen Ergänzungen zu finden. Die Technik endlich ist die entsprechende, auf platter Untermalung einfach lasirend, bei grosser Sorgfalt und Sauberkeit doch nirgends ins Aengstliche und Kleinliche übergehend.

Unwillkürlich stiegen vor uns, dem Bilde und der Jahreszahl jenes Begleitschreibens gegenüber, jene mächtigen

---

1) Es ist käuflich, wie wir hören.

Götter- und Heroengestalten in ihrer herben Kraft, ihrer urwüchsigen Rauhheit und Strenge auf, mit denen der junge Meister gleichzeitig die Wände und Decken der Glyptothek zu bevölkern im Begriff gewesen, und forderten zum Vergleich auf. Schwerlich, sagen wir dreist, würde auch der scharfsinnigste Kenner den gemeinsamen Ursprung errathen. Aber einen wunderbaren Reiz gewährt es, von dem Wissen desselben aus den leisen Spuren der Verwandtschaft zwischen beiden und anderen Werken des Meisters, älteren und jüngeren, nachzugehen, und gleichsam die scharf ausgeprägten, tiefgefurchten Züge eines energischen Männer- oder Greisenkopfes in den kindlichen Umrissen eines ausknospenden Schwesterchens oder Enkelkindes zu suchen. F. H. v. Blomberg.

(Christl. Kunstbl.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Bei Gelegenheit des Umbaues der Domsacristei, der mit raschen Schritten seiner Vollendung entgegengeht, musste das an der Ostseite stehende *altare fixum* abgebrochen werden. Die im *sepulchrum* vorgefundene Urkunde ergibt die interessante Notiz, dass der Altar bereits im Jahre 1271 (die letzte Ziffer ist nicht mehr deutlich, dem Anscheine nach aber eine 1), also 31 Jahre nach der Grundsteinlegung des Domes, und zwar durch den sel. Albertus Magnus, consecrirt worden ist. Die Urkunde lautet:

In Nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Consecratum est hoc altare a venerabili patre Domino Alberto episcopo quondam Ratisbonnensi regnante rege Rudolfo sub venerabili patre nostro Syfrido Coloniensi Episcopo in honore Thome martyris atque pontificis, Beatae Mariae Magdalenae et Gregorii Papae anno Domini MCCLXXI in vigilia Cosmae et Damiani.

Bonn. Die Vorbereitungen zu dem vom 14. bis 21. September hier, zum ersten Mal in Deutschland unter dem Ehrenpräsidium des Kronprinzen von Preussen, tagenden internationalen Congress für Alterthumskunde und Geschichte nehmen den erwünschtesten Fortgang. Die namhaftesten Gelehrten des In- und Auslandes haben bereits ihre Theilnahme zugesagt, und so eben ist das Programm für die einzelnen Tage der Versammlung erschienen. An die Sitzungen reihen sich Excursionen zu den interessantesten Monumenten der Umgegend von Bonn. In Heisterbach wird ein Abendfest Statt finden und am 18. September wird der Congress den ganzen Tag in Köln zubringen. Es ist dem Vorstand gelungen, eine prachtvolle und in dieser Art in Deutschland noch nicht versuchte Ausstellung von Kunstwerken des Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance zu veranstalten. Man hat besonders seltene und im Ganzen wenig zugängliche Gegenstände aus Privatsammlungen und Kirchen ausgewählt, welche sich als Material für die vergleichende Kunstgeschichte eignen. Der König von Preussen, der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, die Fürsten von Hohenzollern und von Wied, viele Bischöfe, Capitel und Kirchen Deutschlands werden der Ausstellung die seltensten und kostbarsten Kunstwerke übersenden. Die persönliche Theilnahme des Kronprinzen an den Verhandlungen des Congresses steht in Aussicht. Eine grosse Anzahl von Eisenbahn-Gesellschaften Deutschlands, Hollands, Belgiens und Frankreichs, so wie die London-Antwerpener Dampfschifffahrts-Gesellschaft, hat den sich durch ihre Karte legitimirenden Mitgliedern des Congresses ganz bedeutende Preissermässigungen gewährt. Der Vorstand übersendet desshalb schon jetzt den sich unter Beifügung von drei Thalern meldenden Personen diese Karte nebst Programm und genauen Angaben über die von den einzelnen Gesellschaften gewährten Vergünstigungen.

Aachen. Zur Nachahmung für andere clericale Kreise dürfte wohl folgender Versuch, in einem Vereine Kunstzwecke zu fördern und sich im Kunstverständniss zu üben, empfohlen werden. Lesen wir zur einfachsten und besten Orientirung die Statuten des Vereins vom h. Albertus Magnus:

1) Zweck des Vereins ist eine durch gemeinsames Studium der christlichen Alterthümer vermittelte Erkenntniss der wahren Principien christlicher Kunst.

2) Der Name des Vereins ist: Verein vom h. Albertus Magnus.

3) Der Verein besteht aus Ehrenmitgliedern, activen und correspondirenden Mitgliedern.

4) Als Ehren- und correspondirende Mitglieder sind ausser Clerikern auch dem Laienstande angehörige Künstler, die ihre Kunst dem Dienste der Kirche widmen, und Dilettanten zulässig, und können dieselben jeder Versammlung und Excursion beiwohnen.

5) Active Mitglieder können nur Priester der Erzdiöcese Köln sein; sie allein haben Stimmrecht in den Versammlungen des Vereins und zahlen einen monatlichen Beitrag von zehn Silbergroschen oder jährlich vier Thaler, und haben dafür ein Recht auf ein Exemplar aller von Vereins wegen herausgegebenen Drucksachen. Ueber Ausgaben aus der Vereinscasse bestimmt einfache Stimmenmehrheit.

Wünscht Jemand dem Vereine als Mitglied beizutreten, so hat er diesen Wunsch einem Vorstandsmitglied zu melden, worauf letzteres in der nächsten monatlichen Versammlung darüber Mittheilung machen wird. Die Aufnahme erfolgt,

wenn zwei Drittel der anwesenden Mitglieder zustimmen, und kann bei jeder Versammlung und Excursion vollzogen werden.

6) Die Verwaltung und Geschäfte des Vereins führen ein Präsident, ein Vice-Präsident, ein Secretär und ein Rendant, welche einzeln durch geheimes Scrutinium in der General-Versammlung gewählt werden auf die Dauer von drei Jahren. Wiederwahl der ausscheidenden Vorstands-Mitglieder ist zulässig. So lange die Zahl der activen Mitglieder weniger als zwölf beträgt, soll der Vorstand aus nur zwei Mitgliedern bestehen. — Bei den Wahlen wie bei allen Abstimmungen entscheidet einfache Stimmenmehrheit; dabei ist die Zahl der anwesenden Mitglieder maassgebend.

7) Jedes active Mitglied wird dringend ersucht, auf allen Privat-Ausflügen und Reisen über die etwa in Augenschein genommenen Kunstwerke Notizen und so viel als möglich genaue Aufnahmen zu machen, um in der nächsten Versammlung über das Gesehene berichten zu können.

8) Allmonatlich findet eine Versammlung des Vereins Statt, in welcher oben erwähnte Berichte abgestattet und besprochen, so wie alle den Zweck des Vereins berührende Fragen und Materien erörtert werden.

Alljährlich macht der Verein drei Excursionen in die Umgegend zur Besichtigung der vorhandenen Kunstwerke. Diese drei Excursionen dauern je einen Tag. Nach geschehener Besichtigung versammeln sich die an der Excursion theilnehmenden Mitglieder sofort zur Besprechung der gemachten Notizen. Fragen, die an Ort und Stelle nicht zum Austrage gebracht werden können, werden in der nächsten Versammlung erörtert. Zeit und Ziel dieser Excursionen werden in den monatlichen Versammlungen festgesetzt.

9) Ausserdem hält der Verein alljährlich, wo möglich im Monat September, eine General-Versammlung, welche drei Tage dauert. An den Vor- und Nachmittagen dieser drei Tage werden die am Ort der General-Versammlung selbst und in dessen Umgebung vorhandenen Kunstwerke besichtigt, während in den des Abends anzuberaumenden Sitzungen die gemachten Notizen vorgelesen und besprochen werden. Auch werden dort der Versammlung gemachte Vorschläge discutirt. Jede General-Versammlung wird begonnen mit einer heiligen Messe, um Gottes Segen für das gedeihliche Wirken des Vereins zu erflehen. Vor Schluss der General-Versammlung wird der Ort der nächsten General-Versammlung bestimmt.

Frankfurt. In der Angelegenheit des Kaiserdomes zu Frankfurt a. M. haben die drei Dombaumeister Voigtel aus Köln, Denzinger aus Regensburg und Schmidt aus Wien ihr Gutachten abgegeben. Daraus erhellt, dass die Umfassungsmauer des Chores und die Fundamente des Langhauses um mehrere Zoll aus dem Loth gewichen sind. Zerstört ist der untere Theil des Südportals, verletzt der untere Theil des Thurmquadrats und die Ecken des Treppenthurms, zum Theil zerstört sind die Rippengewölbe des Mittelstockes, geborsten Pfeiler und Rippen; die Kuppel erscheint sehr beschädigt. Der Kuppelkranz ist 6 bis 7 Zoll tief verbrannt, die Felder der Kuppel sind gespalten, daher eine Senkung des Kuppelkranzes erfolgt ist. Die Dachstühle sollen aus Eisen hergestellt und das Gewölbe des Querschiffes ganz erneuert werden. Fraglich ist die Erhaltung der Umfassungsmauer des nördlichen Seitenschiffs.

Regensburg. Dem vom 14. Mai datirten Jahresbericht des Vereins für den Ausbau des Domes zu Regensburg pro 1867 entnehmen wir Folgendes: Die Gesammt-Einnahme hat betragen 69,189 Fl. $19^{3}/_{8}$ Kr., die Ausgabe 68,647 Fl. $36^{7}/_{8}$ Kr., Activrest 541 Fl. $42^{1}/_{2}$ Kr. Die Activa des Vereins belaufen sich auf 7032 Fl. 53 Kr., dagegen die Passiva auf 24,076 Fl. 23 Kr. Trotz ungünstiger Zeitverhältnisse konnte das für das Baujahr 1867 festgesetzte Programm in all seinen Theilen ausgeführt werden. Die für das Jahr 1868 bestimmte Aufgabe war nach dem auf die einzelnen Jahre bis 1870 vertheilten Bauplane, im Laufe des Sommers die beiden Helme auf die Höhe von 77 Fuss zu bringen. Leider ging am 29. Februar der Hauptunterstützer des Baues, König Ludwig I., zur ewigen Ruhe ein. Wollte man durch eine plötzliche Verzögerung des Baues nicht grosse Nachtheile herbeigeführt sehen, so musste daran gedacht werden, weitere Passiva zu übernehmen. Indess wurde die Gefahr einer Verzögerung vor der Hand glücklich dadurch beseitigt, dass König Ludwig II. für den Zeitraum vom 1. Mai bis zum 31. December einen Beitrag von monatlich 1000 Fl., somit im Ganzen 8000 Fl. dem Dombau zuwendete. Die Aufgabe des Baujahres 1868 kann nunmehr zu Ende geführt werden, und bis zum Schlusse 1870 soll, trotz der obwaltenden Schwierigkeiten, der ganze Aussenbau in all seiner Schönheit hergestellt sein.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg, Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 18. — Köln, 15. September 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Behänge der Ambonen und Kanzeln. — Beschreibung eines alten mit Miniaturen reich ausgestatteten Gebetbuches in der Gymnasial-Bibliothek zu Bozen. — Besprechungen etc.: Berlin. Dresden. Ulm.

Die Behänge der Ambonen und Kanzeln,

(vela seu integumenta ambonum).

Von Canonicus Dr. Fr. Bock.

Da schon seit den frühesten christlichen Zeiten in der Kirche der Gebrauch bestand, den Gläubigen bei den gottesdienstlichen Zusammenkünften einen Theil der Briefe der Apostel, so wie der Evangelien öffentlich vorzulesen, so lag es nahe, dass man nach Freigebung des christlichen Cultus zu diesem Zwecke eine erhöhte Bühne in der Kirche zu errichten suchte, damit der Vorleser von Allen gesehen und seine Stimme leichter vernommen werden konnte. Desshalb erbaute man in den Basiliken zu beiden Seiten des Choreinganges feststehende Tribunen aus Holz oder Stein, die in reicheren Kirchen eine angemessene Verzierung durch Sculpturen erhielten, und zwar eine niedrigere zur Vorlesung der Epistel, eine höhere zur Verkündigung der Evangelien. War nur einer dieser Ambonen oder Analogien vorhanden, was auch oft genug der Fall war, so wurde auf demselben an erhöhter Stelle das Evangelium, und auf einer niederen Stufe die Epistel verlesen. Oft waren dieselben auch aus einer kostbaren Holzart hergestellt, mit vergoldeten figurirten Silberblechen bekleidet und mit Edelsteinen und Statuetten in Elfenbein und edlem Metall verziert.

Die einfacheren in Holz oder Stein unbeweglich errichteten Emporbühnen pflegte man, besonders an Festtagen, entweder in ihrer ganzen Rundung mit Behängen zu bekleiden, oder es wurden solche *velamina* wenigstens an der Stelle ausgebreitet, wo das Evangelienbuch, meistens auf einem kleinen Lesepult, hingelegt wurde. Manche *vela ad ambones* liessen sich hier aus alten Liturgikern einschalten; da jedoch diese Notizen heute nur mehr ein wissenschaftliches Interesse beanspruchen können, so wollen wir uns nur auf einige wenige Citate beschränken, um so mehr, da dieselben fast nichts über die stoffliche und künstlerische Ausstattung jener Behänge angeben.

So erwähnt die Chronik des *Monasterium-Pegaviense* zum Jahre 1109: *Velamen optimum, quod analogio summis in festis superponitur, in quo Evangelium recitari solet.* Eine ähnliche Angabe findet sich in den *Acta Murensis Monasterii* pag. 29, wo es heisst: *Linteum analogio subter Evangelium ponendum in festivis diebus.* Die Abtei Michelsberg bei Bamberg besass, einem Inventar von 1483 zufolge, mehrere wollene Behänge für den *ambo,* von denen einer mit Löwenfiguren bestickt war; die betreffenden Stellen lauten: *Unum laneum pannum cum leonibus ad ambonem. — Unum laneum pannum viridem ad analogium et adhuc unam partem parvam ejusdem panni. — Unum viridem damascenum pannum ad analogium.*

Als im XV. und XVI. Jahrhundert aus den älteren Analogien, die in grösseren Kirchen mit dem Lettner, in kleineren mit den Chorschranken in Verbindung standen, sich unsere Kanzeln entwickelten, wurde auch diese letztere mit mehr oder weniger reichen Behängen aus Goldstoff oder Seide bekleidet. So findet sich in dem Verzeichniss der Kirchenschätze von St. Brigiden zu Köln aus dem Jahre 1541 eine interessante Stelle, wo es heisst: Item hait mein frauwe von Aichen an. 48 ein Doich umb denn Predigerstoil halff van gulde und halff van roedem Sammet oder flauweilen gemacht, überliebert und gegeffen. Dasselbe Schatzverzeichniss führt an: Item noch

eyn Roidt arnosch gestigt Doich umb denn prediger stoil. — Item noch eyn wullen tapytt umb denn Prediger. —

Zur Zeit der Renaissance nahm man nicht selten bei Herstellung von Kanzelbehängen, die auf Effect berechnet waren, zu Straminstickereien seine Zuflucht und liess auf mittelfeinem Stramin manchmal Musterungen in ziemlich derber Technik ausführen, welche wohl auf die Entfernung zu wirken geeignet waren, die jedoch zu der geringen Ausdehnung der Behänge, die bloss den oberen Rand der Kanzel garniren sollten, nicht immer im Einklang standen. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert pflegten diese Kanzelbehänge auch häufig aus rothem Seidendamast und in kleineren Kirchen aus rothem oder grünem Tuch angefertigt zu werden; die Ausmündungen derselben wurden alsdann gewöhnlich mit vielfarbigen Fransen aus Seide oder Wolle verziert. Anstatt dass man den unteren Rand nach dem Beispiele der älteren Behänge geradlinig hielt, wurde derselbe nicht selten in Weise der Draperieen an Betthimmeln rundbogig ausgeschnitten oder in jenen Formen ausgezackt, wie es eben der Tagesmode passend war. In den Tagen des h. Karl Borromäus scheinen in italienischen Kirchen diese Kanzelbehänge sehr einfach gestaltet und verziert gewesen zu sein; der grosse mailänder Erzbischof und Reformator der Kirchenzier gibt nämlich hinsichtlich dieser *integumenta ambonis vel suggesti* einfach die Vorschrift, dass die Länge derselben sich nach der Kanzel zu richten habe und dass ihre Breite der Art sein müsse, dass dieselben die ganze obere Ausrundung des *suggestus* zu verhüllen geeignet seien.

Rücksichtlich des Stoffes und der einzuhaltenden Verzierungen werden wohl desswegen von älteren Liturgikern keine näheren Bestimmungen getroffen, weil in der Regel die Kanzel durch Sculpturen und Malereien in ihrer Ganzheit reich ausgestattet war, so dass das schmale Tuch mehr als Randverzierung und als Nebensache betrachtet und in den meisten Fällen ohne besondere Ornamente belassen zu werden pflegte.

Die Behänge der Singpulte,

(vela seu integumenta lectorilium).

Als bekannt setzen wir voraus, dass die Lettner oder Apostelgänge bis zum Ausgang des Mittelalters nicht nur dazu dienten, eine erhöhte Bühne für die Sänger zu schaffen, sondern auch den Zweck hatten, das Evangelium und die Epistel von denselben herab verlesen zu können. Jedoch geschah das Letztere in der Regel nur bei feierlichen Pontifical-Hochämtern, nicht aber bei den gewöhnlichen Hochmessen, wie sie in Stifts- und Kathedralkirchen auch heute noch täglich abgehalten werden. Für den letzteren Zweck wurden im Chore zwei bewegliche Singpulte aus Holz oder Eisen aufgestellt, die mit entsprechenden Behängen bekleidet und verziert zu werden pflegten. In Pfarrkirchen fand sich jedoch meistens nur e i n solches *lectorium* vor, welches dann nach Absingung der Epistel von den Ministranten auf die Evangelienseite getragen und aufgestellt wurde, wo dies auch heute noch vielfach bei Hochämtern geschieht. Viollet-le-Duc hat zwei mittelalterliche Pulte, von den Franzosen *lutrin* genannt, abgebildet, welche einfach in Eisen gehalten und mit Leder zum Auflegen des Buches überzogen sind. Auch in der ehemaligen Stiftskirche zu Oberwesel am Rhein hat sich noch ein altes *pulpitum* mit einem eisernen Gestell zum Zusammenfalten erhalten, dessen Fläche zum Hinlegen des Evangelistarium mit Leder überkleidet ist.

Schon die einfache Form und die Beschaffenheit des Materials liess es wünschenswerth erscheinen, bei der reichen textilen Ausstattung des Chores und Schiffes der Kirche, auch diese Singpulte für die Epistel und das Evangelium, so wie in Stifts- und Klosterkirchen die feststehenden Pulte zur Absingung der canonischen Tageszeiten mit einem Behange von passender Ausdehnung zu bekleiden. So finden wir denn schon in der romanischen Kunst-Epoche eine häufige Anwendung solcher *vela, stragulae* oder *tobaleae pulpiti,* die aus Leinen- oder Seidenstoffen mit eingewebten oder eingestickten Dessins bestanden. Viollet-le-Duc veranschaulicht in seinem ebengenannten Werke, und zwar zwischen Seite 160 u. 161, eine vielfarbig gedruckte Abbildung eines solchen *„parement de lectrin“*, welches sich heute noch im Schatze der erzbischöflichen Kathedrale von Sens vorfindet und, wie derselbe Schriftsteller irrthümlicher Weise annimmt, dem XI. oder sogar dem X. Jahrhundert angehören soll. Dasselbe hat eine Länge von 1,83 M. bei einer Breite von 0,78 M. Sowohl aus der materiellen Beschaffenheit des Leingewebes, als aus den eingewirkten mäanderförmigen Musterungen, welche mit pfauenartigen Darstellungen, von Achtecken umfasst, abwechseln, lässt sich im Hinblick auf eine grosse Anzahl ähnlicher Musterungen in Leinen, die wir zu sehen Gelegenheit hatten, die nicht gewagte Behauptung aufstellen, dass dieser Pultbehang nicht dem X. oder XI., sondern frühestens, im Hinblick auf den Charakter der interessanten Stickereien, dem Beginne des XIV. Jahrhunderts angehört.

Ein nicht weniger merkwürdiges *velum pulpiti* von gräulichweissem Naturleinen mit gleichsam erhaben aufgestickten Tambourret-Dessins, die in ihrer charakteristischen Ausstattung für eine Entstehungszeit im Beginne des XIV. Jahrhunderts maassgebend sind, besitzt das Kensington-Museum.

Wir glauben nicht, dass sich heute noch viele solcher Pultdecken aus dem Mittelalter erhalten haben; die meisten dürften aus dem einfachen Grunde schon seit längerer Zeit abhanden gekommen sein, weil der Leinenstoff derselben später zu vielen anderen untergeordneten Zwecken leicht eine Anwendung fand. Möglich ist es, dass sich in älteren Kirchen Ueberreste solcher Pultdecken in gesticktem Leinen noch als verdeckende Untertücher über dem Altarstein erhalten haben.

Ein englischer Archäologe, H. Hartshorne, der bereits im Jahre 1844 ausführliche und interessante Mittheilungen über die englische Stickkunst im Mittelalter veröffentlichte, veranschaulicht in dieser Abhandlung die Abbildung eines gestickten Cherub's, welcher unter anderen Ornamenten sich auf einer Pultdecke zu Forest Hill vorfindet. Nach dieser Stickerei zu urtheilen, gehört jenes *velum* spätestens der Mitte des XV. Jahrhunderts an. Auf der internationalen Kunst-Ausstellung zu Mecheln im Jahre 1864 sahen wir eine Menge ähnlicher Stickereien mit geflügelten Cherubim aus derselben Kunst-Epoche, deren Darstellungsweise der Beschreibung im ersten Capitel des Propheten Ezechiel entnommen und angepasst ist. Die Füsse dieses mit acht Flügeln beschwingten Cherub's stehen gewöhnlich auf einem rollenden Rade, um denselben als geistiges Wesen und als Boten Gottes zu bezeichnen.

Derselbe Autor bespricht in einer anderen Abhandlung über denselben Gegenstand mehrere mit dem oben erwähnten Cherub, auf Morgensternen stehend, und mit spätgothischen Ornamenten bestickten *vela pulpiti*, welche sich zu Hullavington und Cirencester heute noch vorfinden und die seiner Ansicht nach als Ueberreste von Chormänteln zu betrachten sind; dieselben hätten erst seit den letzten Jahrhunderten als Pultdecken in der anglicanischen Kirche eine Anwendung gefunden. Die mitgetheilten Abbildungen von stilisirten spätgothischen Pflanzen-Ornamenten in einem charakteristischen englischen Gepräge, meistens in Goldfäden oder in gelblicher Seide ausgeführt, scheinen diese Ansicht vollkommen zu bestätigen.

Da sich ausser den oben angeführten heute nur noch wenige Pultdecken früherer Jahrhunderte vorfinden, aus welchen sich das Material und die künstlerische Ausstattung dieser ornamentalen Behänge nachweisen liesse, so sind wir in dieser Hinsicht auf die zahlreichen Schatzverzeichnisse des Mittelalters abermals angewiesen, in welchen mit der grössten Sorgfalt alle einzelnen ornamentalen und decorativen Gebrauchsgegenstände der betreffenden Kirchen aufgezählt werden. Auch über die Pultdecken stehen in denselben ziemlich reichhaltige Angaben verzeichnet, welche wir der besseren Uebersicht wegen hier chronologisch folgen lassen.

Das Verzeichniss der kostbaren Geschenke, welche Bischof Conrad von Halberstadt nach seiner Rückkehr aus den Kreuzzügen im Jahre 1209 seiner Diöcesankirche verehrte, führt unter anderen prachtvollen, meist orientalischen und byzantinischen Ornaten auch an: *Unam praeterea imperialem purpuream ad pulpitum ubi Evangelium legitur.* Es scheint diese Pultdecke aus jenem byzantinischen Purpurstoff bestanden zu haben, der zuweilen auch *dibapha* genannt wird; die Bezeichnung *imperialis* erhielt derselbe nicht nur wegen seiner Kostbarkeit, sondern auch desswegen, weil er in einer Werkstätte gewebt wurde, die mit dem „goldenen Hause", dem Palaste der Byzantiner, in Verbindung stand. Das interessante *Inventarium ornamentorum in ecclesia Sarum* (Salisbury) vom Jahre 1222 gibt an: *Item tuallia una ad lectricum aquile.* Aus dieser Bezeichnung *tuallia*, gleichbedeutend mit *tobalea*, liesse sich der Schluss ziehen, dass dieses Pulttuch wahrscheinlich aus gewirktem Leinenstoff bestand; zugleich ersieht man hieraus, dass schon im XIII. Jahrhundert das Lesepult selbst die Form eines Adlers hatte, welche Form auch in den folgenden Jahrhunderten meistens beibehalten wurde. Ferner heisst es in demselben Schatzverzeichnisse: *Item pannus unus lineus operatus serico ad pulpitum in festis novem lectionum. Item pannus unus lineus ad lectricum diebus festivis.* Hier ist der Leinenstoff der Pulttücher ausdrücklich bezeichnet und zugleich angedeutet, dass, wie dies im Mittelalter bei allen kirchlichen textilen Ornamenten der Fall war, an Festtagen reichere und kostbarere *vela pulpiti* zur Anwendung kamen.

Eine eigenthümliche Verzierungsweise einer Pultdecke wird in dem Schatzverzeichnisse der Kirche des h. Antonius zu Padua vom Jahre 1396 erwähnt, wo es heisst: *Item due toalee a lectorile cum arma lupi.* Dass *arma* hier (Wappen) Bild bedeutet, ergibt sich aus den weitern Angaben, wo *arma Catharine, arma Bonifacij* u. s. w. namhaft gemacht werden. Hierhin ist auch eine Angabe des Inventars der Domkirche von Würzburg aus dem Jahre 1448 zu zählen, aus welcher hervorgeht, dass auch der Betschemel des Bischofs, an welchem er unter seinem Thronbaldachin kniete, mit passenden Behängen bekleidet zu werden pflegte; dort heisst es nämlich: Ein alter grosser Tebich, der leyt uff des Bischofs Pulpt. In dem Schatzverzeichnisse der Kirche von S. Marco zu Venedig aus dem Jahre 1519 werden auffallend viele Pultdecken von reichen Stoffen angeführt; die verhältnissmässig grosse Anzahl derselben macht es sehr wahrscheinlich, dass man hier zugleich oder gar ausschliesslich die

Behänge jener kleinen hölzernen Stehpulte auf dem Altare zu verstehen habe, welche man seit einigen Jahrhunderten statt der früher gebrauchten kleinen Kissen dazu benutzte, das *Missale* bei der h. Messe darauf zu legen, wie dies auch heute noch in vielen Kirchen Brauch ist. Die betreffenden Angaben lauten: *Pano uno da lettorin de seda a la morescha. Pano uno de veludo da lettorin con un san marcho de rechamo. Pano uno da lettorin con una croxe d'oro de broutado. Pano uno da lettorin de veludo carmesin con do croxe de soprafit doro, et con uno soprafit atorno doro.*

Das besonders an liturgischen Gewändern sehr reiche Verzeichniss der „Kirchengüdern von St. Brigiden in Cöln" vom Jahre 1541 führt mehrere Dweilgen (von dem lateinischen *tobalea,* das deutsche Zwele, wovon Zwillich) an, welche zur Bedeckung der Stehpulte dienten. Es heisst daselbst: Item noch eyn Dweilgenn up dat letter yn dem Choir, daer men die Epistel up seinget; und ferner an einer anderen Stelle: Eyn syeden zweilgen up dat letter.

Schliesslich führen wir hier noch die Rubrik der „Pulttüchlein" an, wie sich dieselbe in dem interessanten Verzeichniss aller Kirchengüter der St. Sebaldtskirche zu Nürnberg zum Jahre 1652 vorfindet. Auch hier ist man schon durch das Deminutivum Pulttüchlein zu der Annahme gezwungen, dass diese Behänge für die kleinen Stehpulte auf dem Altar bestimmt waren. Daselbst heisst es nämlich: Ein Roth guldenes Tüchlein. Ein Weisssilbernes Tüchlein, mit einem rothsammeten borten. Ein Weiss sammetes guldenes Tüchlein mit weissen und grünen Franssen. Ein Weiss in blau gemödeltes Tüchlein, mit roth sammeten leisten. Ein gemosiertes Tüchlein von weisen Sendel. Zwey Weise damascate Tüchlein, das eine mit Höfischen und Ketzel- das andere ohne Wappen. Ferner sind an einer anderen Stelle desselben Schatzverzeichnisses unter der Rubrik „Pult-Tücher" aufgezählt: Ein gelb in roth gewürkter Pultteppich, ohne schildt. Ein grün gewürkter Pultteppich, mit guldenen Buchstaben. Drey Weisse Pultteppich, mit roth, weiss und grünen franssen, oder Rosen. Ein grün gewürktes Pulttuch, ohne bild und schildt. Ein gelb in roth gewürktes Pulttuch.

Der Holz- und Modelldruck, der sich im XIV. und XV. Jahrhundert namentlich im nördlichen Italien und am Rhein bedeutend entwickelte und der als Vorläufer des Typendruckes den Zweck hatte, die Leinenstoffe mit figuralen und ornamentalen Musterungen in schwarzer, gelber und röthlicher Farbe zu beleben, wurde nicht selten wegen seiner schönen und zugleich billigen Musterungen auch für die leinenen Pultdecken der Kirche angewendet. Wir erinnern uns, an verschiedenen Stellen Ueberreste solcher mit Modelldruck dessinirten Pulttücher gesehen zu haben, deren wir einige in unserer Abhandlung: „Die Modelldrucke des Mittelalters" beschrieben und in Abbildung wiedergegeben haben.

In Bezug auf die Anwendung der Pultdecken schreibt der h. Karl Borromäus vor, dass beide, sowohl die der *lectorilia stataria,* als die der *gestatoria* bis zur Erde niederfallen sollen; ausserdem soll die erstere da, wo die liturgischen Bücher auf derselben liegen, mit Leder überzogen und an den Seiten mit seidenen Borden und Fransen verziert sein.

Seit dem XVI. und XVII. Jahrhundert wurde es Brauch, dass man die Pultdecken, namentlich an Festtagen, aus demselben reichen Stoffe herstellte, welcher auch bei der betreffenden Capelle zur Anwendung gekommen war. Dieselben wurden desswegen seit dieser Zeit häufig als integrirender Theil des Ornates betrachtet und stimmten hinsichtlich des Stoffes durchaus mit den Altarvorhängen und den liturgischen Gewändern des Tages überein. In neuerer Zeit ist der Gebrauch vielfach abhanden gekommen, die Stehpulte im Chor an Werk- und Festtagen mit Behängen zu verzieren, obwohl diese Decoration zur Hebung der Feier durchaus zu empfehlen ist und auch mit der Verehrung in Einklang steht, die dem *Plenarium* und dem *Evangelistarium,* als dem ehrwürdigsten der liturgischen Bücher gebührt. Wenn man es sich angelegen sein lässt, diese traditionellen *vela pulpitum* in jenen Kirchen wieder einzuführen, wo ihr Gebrauch abhanden gekommen ist, so wird es zweckmässig sein, wenn man einen geeigneten Leinenstoff in Damast dazu auswählt und mit passenden Mustern in Tambourretstich so verziert, dass derselbe eine zeitweise Reinigung durch Waschen ermöglichte. Die Firma Jos. Wallraven in Waldniel bei M.-Gladbach hat in letzten Zeiten in dunkelfarbigen Leinen mit eingewebten stilstrengen Musterungen von verschiedenen Farben solche Pultdecken in schwerem Damast angefertigt, welche sich sehr zur Bekleidung und Verzierung solcher Altar- und Chorpulte eignen und die überdies eine bequeme Ausstattung und Verzierung durch vielfarbige Tambourret-Stickereien zulassen.

Die Verhüllungen der Oelgefässe, der Behang des Taufbrunnens, die Taufdecke,

(vela chrismalia et baptismalia).

Bekanntlich werden seit dem frühen Mittelalter in den Kathedralkirchen das Chrisma, das Katechumenen- und das Kranken-Oel am Charsamstage vom Bischofe zum Gebrauch für die ganze Diöcese feierlich in der Weise

consecrirt, dass jedes der drei Oele in einem besonderen metallenen Gefässe einzeln zur Segnung gelangt. Bei dieser Feier nun wurden jene *ampullae* von Silber oder britannischem Zinn, in welchen die verschiedenen h. Oele enthalten sind, nach kirchlicher Vorschrift mit feinen Tüchern umhüllt, da es ja überhaupt altkirchliche Praxis ist, das Geweihte nur mit verhüllten Händen zu berühren. Da sich aber, wenigstens unseres Wissens, keine derartigen *vela chrismatoria* erhalten haben, so lassen sich hier keine genaueren Beschreibungen derselben geben und sind wir daher nur auf die Angaben der mittelalterlichen Kirchen-Inventare angewiesen, welche jedoch über die Ausstattung derselben nichts Anderes sagen, als dass sie meistens aus Seide bestanden. Ausserdem aber werden in diesen uns vorliegenden Verzeichnissen die Umhüllungen der Oelgefässe nur in der spätromanischen Kunst-Epoche erwähnt, was vielleicht jenem Umstande zuzuschreiben sein mag, dass die *ampullae* in dieser Zeit ziemlich einfach in ihren Formen und von geringerem metallischen Werth waren, als in der entwickelten Gothik. Interessant wäre es uns daher zu vernehmen, ob sich von der letzten Hälfte des XIII. bis zum XVI. Jahrhundert in der That keine Erwähnung der Chrismal-Umhüllungen aufweisen lassen.

Der h. Karl Borromäus erwähnt an mehreren Stellen diese Bekleidungen der h. Oelgefässe; als selbstverständlich setzt auch er voraus, dass dieselben aus Seide herzustellen seien, und zwar verlangt er für die Umhüllung der das Chrisma enthaltenden Gefässe die weisse, für das andere, welches das *oleum infirmorum* enthält die rothe Farbe; alle drei aber sollen je anderthalb Fuss lang sein.

Das Inventar der Kirchenschätze des von Kaiser Heinrich II. gestifteten Domes zu Bamberg führt zum Jahre 1128 fünf *chrismalia* an: *Syndones V de serico ad crisma.* Das Inventar der St. Peterskirche zu Ollmütz gibt zum Jahre 1130 folgende Notiz: *Item Manutergia tria de serico ad cooperiendum crisma quando conficitur.* Die liturgische Bestimmung der gedachten Behänge ersieht man klar aus einer Angabe des Schatzverzeichnisses von Salisbury zum Jahre 1222, wo es heisst: *Item Offertoria III ad ampullas deferendas in septimana Pascha ad fontes.* Endlich findet sich noch eine Angabe aus einem Schatzverzeichnisse des trierer Domes, wo zum Jahre 1238 vermerkt wird: *Item pannum virgulatum ad chrisam.*

Da die *vela chrismalia* heute keine Anwendung mehr finden, so unterlassen wir es, weitere Angaben aus alten Schriftstellern und Liturgikern über dieselben zusammenzustellen. Statt dessen mögen hier einige Andeutungen über die stoffliche Ausstattung des Taufbrunnens einen Platz finden.

Bis zum Schlusse des XIII. Jahrhunderts waren in italienischen, französischen und vielleicht auch in deutschen Kirchen die grossen Taufsteine von sechs oder acht zierlichen Säulen umstellt, die ein steinernes Gewölbe oder auch eine flache Decke trugen. Zwischen diesen Säulen nun wurden an den verbindenden Eisenstangen schiebbare Behänge angebracht, so dass dadurch der Taufbrunnen vollständig verhüllt war. Die Farbe derselben, sie mochten nun aus Seide oder Leinen bestehen, musste weiss sein, um die heiligmachende Gnadenspende, die dem Täufling zu Theil wurde, auch äusserlich anzudeuten. Wir lassen es hier unentschieden, ob viele der in rheinischen Kirchen noch erhaltenen romanischen Taufsteine ursprünglich ebenfalls von einem solchen Baldachin überwölbt waren; die vier Säulchen, die mit denselben meistens in Verbindung stehen, scheinen darauf hinzudeuten, dass vielleicht auf denselben ein ähnliches *columnarium* sich erhoben habe, das nach seinen vier Seiten durch Behänge in Form eines *conopeum* abgeschlossen werden konnte. Die reich verzierten und eng schliessenden Helme als Deckel der Taufbrunnen, welche man im XIV. und XV. Jahrhundert zum Verschluss derselben in deutschen Kirchen anwandte, machen einen Aufbau mit seinen vier Säulchen und den Behängen unwahrscheinlich. Für italienische Kirchen dagegen schreibt der h. Karl Borromäus jene Säulenzier sammt dem rund verhüllenden Behang, den er *conopeum* nennt, noch im XVI. Jahrhundert vor.

Auch bei der Taufhandlung selbst kamen mehrere textile Gebrauchs-Gegenstände zur Anwendung. Zunächst findet sich nämlich bei älteren Schriftstellern häufig das *sabarium* oder *sabanum* erwähnt. Es war dies ein weisses Tuch aus nicht zu dichtem Byssus- oder Leinenstoff, mit welchem das Haupt des Täuflings nach der Uebergiessung mit dem Taufwasser abgetrocknet wurde. Die Verzierung war natürlich einfach und beschränkte sich gewöhnlich auf einen Fransenbesatz an den vier Seiten. Die Länge betrug vier bis fünf Fuss bei einer Breite, wie sie das Gewebe eben bot.

Reicher als dieses Handtuch war jene Decke ausgestattet, welche über den Taufschragen gebreitet zu werden pflegte, auf welchen der Täufling bei der Taufhandlung zu verschiedenen Malen niedergelegt wurde. Es war dies ein mit Leder überzogenes hölzernes Gestell, welches zusammengefaltet werden konnte und auf welches der Täufling auf einem Kissen hingelegt wurde. Bei reicheren Familien mag es wohl Sitte gewesen sein, diese Taufdecke in kostbarer Ausstattung von Weisszeugstickereien mit

unterlegten rothen Seidenstoffen selbst zu beschaffen und sie dann der Kirche zum Eigenthum zu schenken. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass zur Anfertigung von Taufdecken nur Tücher mit weisser Farbe angewendet wurden.

Seit mehreren Jahrzehenden ist die Sitte in rheinischen Kirchen ausser Uebung gekommen, den erhöhten Faltstuhl, worauf der Täufling niedergelegt wird, mit reichverzierter Taufdecke zu behängen, indem heute der Täufling während des ganzen Taufactes auf den Armen gehalten wird. Die Taufdecke aber hat sich doch bis auf unsere Tage erhalten und dient bekanntlich heute dazu, den Pathen über die Arme gebreitet zu werden, wenn sie den Täufling zu halten haben. Wir hatten in letzten Jahren oft Gelegenheit, prachtvolle alte Taufdecken zu sehen, die mit kunstreichen Filet-Arbeiten, spanischen und venetianischen Spitzen auf reichste ausgestattet waren. Dieselben nehmen nämlich eine hervorragende Stelle in fürstlichen und gräflichen Häusern ein und wurden als Familienstücke und werthvolle Kunstobjecte in hohen Ehren gehalten; meistens vererbten sie sich vom Vater auf den Sohn und wurden als Werthstücke bei der jedesmaligen Taufe oft mit grosser Schaustellung in Gebrauch genommen. In unseren Tagen hat die neu erwachte Vorliebe für würdevolle und kunstgerechte Stickereien den Mangel solcher reichen Taufornate fühlbar gemacht und hat man desswegen wieder in mehreren adeligen Familien sich veranlasst gesehen, zu diesem Zwecke prachtvolle Decken herstellen zu lassen, die als wahre Kunstwerke der Weisszeugstickerei zu betrachten sind. So wurden unter Anderem in jüngster Zeit prachtvolle Taufdecken von der Schwesterschaft vom armen Kinde Jesu in Aachen gestickt im Auftrage der Fürstin Waldburg-Zeil in Wien, ferner für die Gräfin Wolff-Metternich und für die Gräfin Brühl.

(Schluss folgt.)

Beschreibung

eines alten mit Miniaturen reich ausgestatteten Gebetbuches in der Gymnasial-Bibliothek zu Bozen.

Dieses Buch gehört zu jenen Werken, welche der k. k. Ingenieur Georg Eberle von Bozen im Jahre 1858 der genannten Bibliothek legatarisch vermachte. Es hat gewöhnliches Taschen-Duodez-Format und ist in schwarzen Sammt gebunden und mit Goldschnitt geschmückt. Der zierliche Schliessen bietet einzelne Formen, welche noch an die gothische Periode erinnern. Oeffnet man das Buch, so erscheint auf dem ersten Blatte ein grösseres Wappenschild, mit drei Figuren, welche Halbmonden ähnlich sind; auf den vier Ecken der das Ganze einfassenden Umrahmung, welche von zwei Säulchen und einem darüber gespannten gedrückten Rundbogen gebildet wird, sieht man noch vier andere einfache Wappenschilde angebracht. Zwei von diesen haben denselben Schmuck wie der erwähnte Hauptschild in der Mitte des Blattes, von den übrigen ist der eine schwarz und weiss, der andere hat überdies noch grüne und silberne Felder.

Das zweite und wirkliche Titelblatt zeigt einen auf einem Betschemmel knieenden und lesenden Bischof in schwarzem, reich umfliessenden Talare, der weite Aermel hat. Das Buch mit hochrothem Einbande liegt auf einem himmelblauen Kissen, das in Kreuzesform abgenäht ist. Die daran befindlichen Quasten sind blau und in Gold gefasst. Der Betstuhl hat eine länglich viereckige Form ohne eine weitere Verzierung, als dass an der dem Beschauer zugekehrten Schmalseite ein reich verziertes Wappen mit zwei Turnierhelmen und einem Fähnlein angebracht ist; der eigentliche Schild dieses Wappens zerfällt in vier Felder, von denen zwei roth, zwei weiss mit Hirtenstäben geziert sind. Die Inful steht auf der Mensa des vor dem Betenden befindlichen Altars. Dieser Altartisch erhebt sich nur über einer Stufe und ist mit einem weissen, weit herabfliessenden Tuche bedeckt. Unten schliessen dieses ringsum Fransen ab, welche breiten, netzförmigen Verschlingungen einer Schnur entspringen (erster Anfang der spätern Spitzen). Den Aufbau über dem Altartisch bildet ein einfacher Flügelaltar, der nur aus einer Nische mit Christus am Kreuze besteht. Der Hintergrund des Kastens, so wie der Innenseite der Flügel ist einfach blau gehalten. Den bereits halbkreisförmigen Abschluss beleben zahlreiche Krabben. Die drei Leuchter haben schon einen ziemlich hohen Schaft, welcher durch zwei Knäufe unterbrochen wird. Im Rücken und zur Rechten des Betenden befinden sich Chor- oder Lehnstühle in höchst einfachem Stile der Früh-Renaissance. Das Ganze überdeckt ein Gewölbe, welches von leichten Bündelsäulen getragen wird. Die Fenster theilen wagerecht eingesetzte Balken in mehrere Felder. Die Umrahmung dieses zierlichen Titelgemäldes bilden zwei Säulen mit einem darüber schwebenden guirlandenartigen Bogen.

Das zweite Gemälde stellt die allerheiligste Dreifaltigkeit dar. Es sind drei einander sehr ähnlich gehaltene menschliche Gestalten über Wolken auf einem und demselben gepolsterten Throne ruhend neben einander hingemalt. Selbst bezüglich des Gesichts-Ausdruckes sind sie alle drei einander ziemlich ähnlich. Sie tragen scharlachrothe Mäntel, an denen sowohl die Lichter als auch die Umsäumung mit Gold gemacht ist. Ihr Unterkleid besteht aus einem violetten Talare. Die vollen Bärte sind leicht

braun, fast blond, die ähnlich gefärbten Kopfhaare lang. Von den schmalen Kronenreifen, welche sie tragen, erheben sich je zwei Bogen mit Krabben verziert und vereinen sich dann in einem stumpfen spitzen Winkel. Die in der Mitte befindliche Gestalt, ohne Zweifel Gott Vater vorstellend, schaut gerade vor sich hin, die zwei anderen wenden ihren Blick auf jene hin. Alle drei erheben sanft die Rechte zum Segnen und halten in der Linken die Weltkugel in der Form des deutschen Reichsapfels. Vor ihnen knieen zur Rechten mehrere Engel, die Hände zur Anbetung gefaltet. Sie sind in Alben und langen, mehrfarbigen Levitenröcken mit Fransen gekleidet; in den Wolken schweben Engelköpfe mit grünen Flügeln und darüber spannt sich eine rechtwinklig gestellte Decke von blauer Farbe als schirmender Baldachin. Die Umrahmung bilden zwei fast zopfig und willkührlich abgegliederte Säulen.

Nun beginnt der Text, dessen erste Abtheilung sich auf Gebete zum *accessus et recessus altaris* bezieht. Die Anfangsbuchstaben der einzelnen Verse sind abwechselnd blau und roth, bei den Gebeten und in ungebundener Sprache durchaus roth. Das erste Blatt zeigt einen grösseren Anfangsbuchstaben in Gold auf tapetenartigem Grunde. Rings um das Blatt läuft eine Randverzierung aus architektonischen Formen, die mit Edelsteinen und *ziemlich* realistisch gebildeten Blumen geschmückt sind, rechts erscheint an einer Stelle auch ein Hahn [1]).

Drittes Gemälde. Die zweite Abtheilung des Buches enthält die Busspsalmen mit einer kurzen, eigenthümlichen Allerheiligen-Litanei und mehreren kleinen Gebeten. Als Titelbild erscheint König David im Freien, am Ufer eines Sees oder Flusses in knieender (betender) Stellung. Sein goldenes, mantelartiges Oberkleid hat weite Aermel und den Hals umgibt ein brauner Pelz, über welchen eine goldene Kette hängt. Die Kopfhaare sind leicht braun und etwas lang, der Bart von etwas kürzerem Wuchse, aber ganz voll. Rechts vor ihm liegen Harfe, Scepter und Krone; letztere ist ein einfacher Reifen mit längeren spitzigen Zähnen am oberen Rande. David blickt gegen Himmel, wo Gott Vater segnend und in derselben Gestalt, wie im ersten Gemälde abgebildet ist. Das steil aufsteigende linke Ufer zeigt Felsen mit dichtem Graswuchse und zu oberst ein Schloss, das aus einem grösseren Gebäude mit steilem Dache, einem niederen Nebengebäude und einem runden Thurme mit kuppelartiger Bedachung besteht. Das Firmament ist tief blau gemalt.

Die erste Seite des folgenden Blattes hat wieder eine zierliche und geschmackvolle Randeinfassung, diesmal landschaftartig. Man sieht einen Fluss, über dem links am Rande eine hölzerne Brücke führt zu einem hohen, viereckigen Schlossthurm aus Hausteinen in Renaissanceform; er ist durch Gesimse in mehrere Stockwerke abgetheilt. Aus einem der oberen Stockwerke neigt sich David in seinem vollen, königlichen Ornate, mit der Krone auf dem Haupte, ziemlich stark hervor und spielt auf der Harfe. Am untersten Rande des Blattes unter den Text hin sind drei Personen dargestellt (zwei weibliche und eine männliche), welche sich die Füsse waschen; ohne Zweifel Urias' Weib mit ihrer Dienerschaft, vergl. das 2. Buch der Könige, Kapitel 11. Das Ganze, insbesondere die Landschaft, ist wie am vorhergehenden Gemälde sehr zart und ungemein fleissig ausgeführt und selbst die Perspective ist genau befolgt, so dass der Beobachter wirklich sein Auge gern lange daran weidet und für das Mittelalter, aus dessen Schule auch diese feinen Pinselstriche hervorgegangen, unwillkürlich begeistert wird.

Das vierte Gemälde enthält Christum am Kreuze mit Maria und Johannes. Christus hat die Arme beinahe wagerecht ausgestreckt, vermuthlich weil er als noch lebend gedacht werden soll; er ist ferner mit der Dornenkrone, einer schmalen Binde um die Lenden und mit drei Nägeln angeheftet dargestellt. Das Haupt umgibt ein zarter Heiligenschein mit vielen goldenen Strahlen. Den Blick hat Jesus zu seiner Mutter hingewendet, welche zu seiner Rechten steht, in etwas gebückter Stellung mit über die Brust gekreuzten Händen, traurig vor sich gerichteten Blickes. Ihr Mantel ist blau, das Unterkleid golden, beide in leichtem und gefälligem Faltenwurfe. Johannes, ein schöner Jüngling mit blonden Haaren, erhebt seine Augen zu Christus hinauf und trägt ein Buch in der Rechten. Der Ausdruck seines Gesichtes etwas weichlich, der Faltenwurf an seinem rothen Ober- und Unterkleid ist nicht so leicht und ungezwungen behandelt, wie bei Maria. Den Fuss des Kreuzes umfasst kniend die h. Magdalena mit turbanartiger Kopfbinde von weisser Farbe. Am Oberarme sehen die Aermel ihres Kleides buschig aus. Den Kopf hält sie gerade und schaut traurig in die Gegend hinaus. Den Hintergrund bilden grüne Hügel mit der Stadt Jerusalem, hinter welchem dann noch weiter bläuliche Berge unter einem tiefblauen Himmel liegen. Die zwei Säulen der Umrahmung, verbunden durch einen gedrückten Rundbogen, sind Leuchtern nicht unähnlich.

Die Umrahmung des folgenden Blattes füllt die Darstellung von Abraham's Opfer aus, wie dieser seinen Sohn zu schlachten im Begriffe steht, als Vorbild des eben vorher gedachten wirklichen Opfers Christi am Kreuze.

1) Aus den vorkommenden Ausdrücken, *ympnus, Letania* lässt sich vermuthen, dass der Text von einem Italiener herrühre.

In einer anziehenden und reich in verschiedener Weise geschmückten, grünen Landschaft mit den Thürmen einer Stadt (Jerusalem) im Hintergrund erblicken wir den Patriarchen in scharlachrothem Unterkleide (Hosen und Aermel von derselben Farbe) und in einem goldenen, von einer scharlachrothen Binde um die Mitte zusammengehaltenen Oberkleide, das nur sehr kurze Aermel hat. Die Linke hält er auf den Kopf des Sohnes, welcher mit gefalteten Händen demüthig in gebückter Stellung auf den Knieen liegt; er ist in einen einfach blauen Rock gekleidet. Die Rechte des Vaters schwingt über ihn bereits das breite Schwert, um ihm den Todesstreich zu versetzen. Ein Engel aber in weissem Gewande und mit bunt bemalten Flügeln hält dasselbe ein. In der Nähe steht ein rundes Gefäss mit glühenden Kohlen. Der nun folgende Text enthält zunächst ein Gebet, das sich auf die sieben Worte Christi am Kreuze bezieht und daran reihen sich mehrere Gebete zu verschiedenen Heiligen, an welche sich einige schöne, entsprechende Miniaturgemälde anschliessen.

Fünftes Gemälde. Es ist der h. Apostel Philippus dargestellt, stehend mit dunkelrothem, leicht geschwungenem Oberkleide und hellbraunem Unterkleide, in der Linken ein Buch haltend, oder besser es nur mit den Fingern leicht berührend, mit der Rechten ein krickenartiges Kreuz umfassend. Sein Gesichts-Ausdruck ist der eines Betrachtenden, fast Traurigen. Der Hintergrund lässt links auf einem bewachsenen Felsenhügel ein modernes, schlossartiges Gebäude in Rundform, rechts einen See mit einem Schifflein und in weiter Ferne ein Dorf am Fusse blauer Berge erblicken. An der Umrahmung wiederholen sich die früheren, leuchterförmigen Säulen, welche ein schnörkelartig behandelter Bogen verbindet.

Das Beiblatt rechts zeigt denselben Heiligen in einem Walde am Kreuze, mit einem talarartigen Kleide angethan; unten am Fusse des Kreuzes steht eine zahlreiche Gruppe von Kriegern oder Henkersknechten, in kräftigen Umrissen in Goldton gezeichnet.

Sechstes Gemälde. Ein Todkranker liegt im Bette, seine Augen sind tief eingefallen, er scheint der Auflösung nahe zu sein; die Haare hat er in Unordnung durcheinander, die Arme schlaff über die Bettstelle hinaushangend. Das Kopfpolster von weisser Farbe, wie die Betttücher, über welche eine rothe Decke gelegt ist. Die Bettstätte selbst gleicht einer geöffneten Truhe ohne Deckel; sie hat keine Füsse und die Seitenwände sind durch Säulenstellungen belebt. Ueber das Ganze spannt sich ein länglicher, grüner Baldachin. An der vorderen Längenseite der Bettstätte steht ein Priester in hellviolettem Talare, mit scharlachrothem Birete auf dem Haupte; mit der Linken hält er ein Cruzifix, die Rechte macht eine Action, um ihn ohne Zweifel im Gespräche begriffen darzustellen. Hinter seinem Rücken sitzt eine Frauengestalt in einem einfachen Lehnstuhl; sie ist mit blauem Rocke und einem goldenen Mieder (Brustleibchen) bekleidet, dessen aufrechtstehender Kragen sich vorn auf der Brust ein wenig aus einander legt. Sie ist ferner in Hemdärmeln und beobachtet, mit Stricken beschäftigt, die beiden Obgenannten, oder scheint vielmehr auf die Worte des Priesters zu horchen. Links vor ihr steht ein einfacher Tisch und um die Wand herum läuft eine gleichfalls einfach gebaute Sitzbank. Die Wände des Zimmers scheinen unverkleidete Mauer zu sein, welche durch Säulchen auf Kragsteinen belebt und durch hohe rundbogige Fenster durchbrochen wird; die Oberdecke hingegen ist aus Holz von gelblicher Farbe. An der Umrahmung des Bildes, welche dem vorherbeschriebenen ähnlich ist, erscheinen die zwei nackten Genien am Fusse und den Capitälen der Säulen neu.

Das Nebenblatt hat die Aufschrift: *Oratio ad deum pro bono fine* und in der Umrahmung erblickt man Job in Nähe seiner stattlichen, burgähnlichen Wohnung, die Hände betend vor sich hinhaltend, am Oberleibe nackt, nur mit einem kurzen, unten gefranseten Rocke bekleidet. Vor ihm steht sein Weib in langem Gewande, die Haare in Form dicker Zopfen um die Stirn gebunden; sie scheint ihn zu verspotten oder Vorwürfe zu machen. Hinter dem Rücken Job's ist der Tod in menschlicher Gestalt dargestellt, die Sense gegen ihn schwingend; zwei seiner Zähne stehen ihm weit hervor und von der Brust bis auf die Oberbeine hinab bekleiden ihn lange, dichte Haare. Rechts oben am Rande brennt ein Schloss, aus mehreren Nebengebäuden und vorspringenden Erkern bestehend. Das Aufwallen des dichten Rauches über den Flammen ist besonders gut gezeichnet.

Nun folgen drei Gebete zu Maria; die zwei ersteren unter dem Titel: *recommandatio sub protectione et custodia beatissimae virginis Mariae;* das dritte: *ad beatam Virg. Mariam pro bono fine impetrando.* Die Umrahmung des ersten Blattes besteht aus arabeskenartigen Verzierungen in Verbindung mit Edelsteinen und Genien in Goldton auf himmelblauem Grunde; die der zwei übrigen stellt eine Hirsch- und Hasenjagd in einer höchst lieblichen Waldgegend dar, welche äusserst fleissig ausgearbeitet ist.

Das siebente Gemälde führt uns den Apostel Jakob den jüngern vor, wie er in aufrechter Stellung in die Ferne schaut. Sein leicht gefaltetes Oberkleid ist purpurn, das talarförmige Unterkleid golden. Vor der Brust hält er ein offenes Buch in blauem Einbande, in der Rechten den

Walkerstab von der Form eines grossen Geigenbogens. Die Hügellandschaft im Hintergrund bietet einen herrlichen Anblick.

Das Nebenblatt umfasst ausnahmsweise eine Verzierung, welche in Grau gehalten ist und zwei Medaillons mit den Köpfen eines Ritters und einer Frauengestalt darstellt. Von den zwei folgenden Blättern sieht man in Goldton auf dem ersten den h. Philippus auf den Knieen liegend, vor den Tempelmauern und der jüdischen Priesterschaft, deren Vorsitzender eine Walkerstange in den Händen hält, seinen Tod erwartend. Auf dem zweiten Blatte begegnet uns eine Eberjagd, wo ein Eber, sitzend, den Kopf aufwärts gerichtet, von den Hunden auf allen Seiten angefallen, dargestellt ist.

Achtes Gemälde. Der h. Schutzengel. In einer herrlich grünenden Landschaft, in welcher Felsen mit Gebüsch und Seen und Hügel mit Burgen gefällig abwechseln, kniet auf einer Steinplatte ein Greis in violettem Talare, der mit Pelz umsäumt ist. Seinen rechten Oberarm berührt leise sein Schutzgeist, der mit der anderen Hand warnend auf die Umgebung hinweist. Der Himmelsbote erscheint vorwärts schreitend, in der Albe mit goldenem am unteren Rande befranseten Oberkleid, welches in der Mitte etwas bauschig gegürtet ist. Die Aermel sind eng und haben am Ellenbogen, so wie an der Achsel eine breite, bandartige Verzierung von weisser Farbe. Sein Haar ist golden, lang und etwas fliegend, die Flügel sind bunt, blau, roth und gelb.

Neuntes Gemälde. St. Christoph ruht riesengross unter einem Felsen am Rande eines Baches, barfuss, die Aermel zurückgeschoben; neben seiner Rechten liegt ein gewaltiger Baumstamm. Der Heilige blickt aufmerksam über die Umgegend hin, ob etwa Einer oder der Andere hin oder her über den reissenden Wildbach zu gelangen wünschet. Im Hintergrunde steigt ein Einsiedler, die Capuce über den Kopf gezogen, mit Laterne und Stock versehen, von seiner Zelle zum Bache herab. Am jenseitigen Ufer erblickt man ein nacktes Kindlein mit einem fliegenden, rothen Mäntelchen, es scheint über den Bach gelangen zu wollen.

Auf dem Nebenblatt sind zwei Reiter gemalt, welche von einander Abschied nehmen.

Zehntes Gemälde. Der h. Sebastian, nackt, in ziemlich anatomisch richtiger Zeichnung, nur mit einem schmalen Schamtuche; die Hände sind hoch an den Ast eines Baumes hinaufgebunden, dass die ganze Figur fast hängend aussieht. Obgleich von mehreren Pfeilen bereits getroffen, so ist er doch noch nicht getödtet und daher zielt noch ein Bogenschütz ihm gerade mitten auf die Brust. Letzterer erscheint in langen, eng anliegenden, blauen Hosen, und kurzer, unten aufgeschlitzter Jacke. Neben ihm steht sein Gebieter mit befehlender Miene, in rothem faltenreichen Talare, gleich einem Perser.

Das Nebenblatt umziehen bedeutungslose Arabesken und Genien.

Eilftes Gemälde. Der h. Willibald sitzt im bischöflichen Ornate, voll heiliger Ruhe in einer Kirche zwischen zwei Bündelsäulen auf einem einfachen Throne vor einer rund gewölbten Nische, in Albe und Casel gekleidet; letztere ist in grünem Tone gehalten und mit einem blauen Kreuzesstreifen verziert. In der Linken hält er ein offenes Buch, in der Rechten den Hirtenstab, in Renaissanceform, zu oberst einfach gebogen und etwas tiefer mit einem weissen, herabhangenden Tuche geschmückt. Das Ganze umsäumen zwei einfache Säulen.

Das nächste Beiblatt zieren Arabesken und naturalistisch aufgefasste Blumen, als Erdbeeren, Rosen u. dgl.

Zwölftes Gemälde. Der h. Georg stürmt auf einem stark gebauten Schimmel, der lederartige Flügel hat, als gepanzerter Reiter mit gezücktem Schwerte gegen den sich windenden Drachen. Ausgenommen der Kopf, gleicht dieser einem geflügelten, fusslosen Krokodile. Der Kampf geht in einer reizenden Gegend vor sich, im Angesichte einer grossartigen, ans Mittelalter noch erinnernden Burg; am Fusse des Schlosshügels kniet ein reich gekleidetes Mädchen mit zum Beten gefalteten Händen.

Auf dem Nebenblatte treten mehrere Reiter mit langen Speeren auf; der Vorreiter sitzt auf einem Schimmel und ist mit dem Schwerte bewaffnet. Ein zweites Blatt zeigt unten unter dem Texte eine stille Landschaft, oben naturalistisch gezeichnete Veilchen u. dgl.

Das dreizehnte Gemälde stellt den h. Valentin als Bischof dar; er trägt Albe, Dalmatica und einen goldenen Rauchmantel mit einer befranseten, einer einfachen Capuce ähnlichen Kappe daran und als Kopfbedeckung eine Inful, die aber wenig verziert ist. In der Linken hält er den Hirtenstab mit dem Schweisstuch daran; die Rechte segnet einen Mann, der durch den Sturz von einem Baume todt erscheint. Dieser ist mit blauen Hosen und rother Jacke bekleidet.

Den Schmuck des folgenden Blattes bilden Blumen im Stile der früheren.

Vierzehntes Gemälde. Auf diesem treffen wir die h. Walburga in aufrechter Stellung; ihr Gewand besteht in einem weiten umgürteten Oberkleide mit weiten Aermeln und einem schwarzen weiss gefütterten Schleier und weisser Halsbinde. Eine niedrige renaissanceartige Krone schmückt ihr Haupt; in ihrer Rechten befindet sich ein Scepter, in der Linken ein Buch mit einem Fläschchen darauf. Den Kopf hat sie etwas auf die Seite geneigt,

der Blick ist betrachtenden Ausdrucks. Die Heilige steht vor einem Altartisch, über dem ein Ciborienbau sich erhebt, unter der Fensterbank der Capelle herum sind rothe Teppiche aufgehängt.

Auf dem Nebenblatte schiesst ein Jäger auf den Baum eines dichten Waldes mit einer Flinte hinauf; in seiner Begleitung findet sich nur ein Hund.

Fünfzehntes Gemälde. Die h. Barbara, in einem rosenrothen Unterkleide mit weiten, goldumsäumten Aermeln, und goldenem Oberkleide, das gegürtet ist und eng anliegt, steht in einer heiteren Gegend, deren Mitte nimmt ein Fluss ein und an einer Stelle führt über ihn eine einfache, aber hübsch gezeichnete Brücke von Baumstämmen. Der Gesichts-Ausdruck dieser Figur dürfte nach unserem Dafürhalten etwas ernster gehalten sein. — Auf dem nächsten Blatte wieder Arabesken und Säulchen.

Sechszehntes Gemälde. Die Enthauptung der h. Katharina. Diese kniet bereits auf der Richtstätte, in dunkelrothem Oberkleide, dessen enge Aermel nahe an der Achsel ausgebaucht und zugleich ausgeschlitzt sind, so dass das weisse Unterfutter hervortritt. An dem fast etwas zu lang gehaltenen Halse trägt die Heilige viel Geschmeide und auf dem Haupte eine Krone. Hinter ihr schwingt der Scharfrichter mit beiden Händen ein langes Schwert. Er ist in enge, gelbe Hosen mit blauem Unterfutter und eine goldene eng anliegende Jacke gekleidet. Die dem Tode Geweihte heftet aber ihren Blick unerschrocken auf das vor ihr durch den Blitz zertrümmerte und angezündete Rad. Hinter das Gebüsch der nächsten Umgebung ziehen sich, wahrscheinlich vor Schrecken des herabgestürzten Blitzes, mehrere Lanzenknechte in Eile zurück. Die ganze Gegend ist etwas dunkel gehalten, ähnlich wie es manchmal vor dem Ausbruche eines Gewitters aussieht.

Auf dem Nebenblatte erscheint eine Landschaft mit einem viereckigen Steine nahe am Wege und darüber auf einer hohen, bewachsenen Felsenkuppe legen zwei Engel den Leichnam der Heiligen ins Grab. Ein zweites Blatt ist mit ziemlich naturalistisch gemalten Blumen geziert und unten stösst sich der Teufel in menschlicher Gestalt aber mit Schwanz, Hörnern und Bocksfüssen versehen mit einem schwarzen Bocke.

Siebenzehntes Gemälde. Die h. Apollonia sitzt auf einem Steinblocke in einer lieblichen Gegend vor einem See, dessen jenseitiges Ufer eine Stadt mit dahinterliegenden blauen Bergen schmückt. Ihre Bekleidung besteht in einem rothen Ober- und einem goldenen Unterkleide. Dieses hat denselben Schnitt, welcher sich an unserer heutigen Bauerntracht zeigt. Am Halse sieht man das weisse Hemd, dessen Kragen sich ein wenig zurücklegt. Die Hände sind über einander gelegt und mit einem Strick gebunden und ruhen auf dem Schoosse. Der eine von den grausamen Henkersknechten, in blauen, oberhalb ausgebauchten Hosen, gelber Jacke und helmartigen Hute setzt mit der einen Hand einen starken, eisernen Nagel an die Zähne der Heiligen und mit der anderen schwingt er hoch einen Hammer, um so gewaltsam den Kinnladen sammt den Zähnen zu zersprengen. Das aus dem Munde hervorfliessende Blut beweist, dass er bereits wenigstens einen kräftigen Schlag gethan haben muss. Ein zweiter Henkersknecht, in rothen Hosen und blauem weitem, aber kurzem Rocke stemmt sich mit dem einen Fuss auf den Stein und hält die h. Jungfrau fest an den Schultern und an den lang herabfliessenden blonden Haaren. In der Nähe steht der bekrönte Fürst oder Richter, in goldenem mit Pelz gefüttertem Oberkleide, mit einer Schmuckkette um den Hals, in der einen Hand einen Scepter haltend, die andere leicht emporgehoben. Als Umrahmung des ganzen Bildes erblickt man zwei gekröpfte Säulen.

Von den folgenden Blättern sind drei reich verziert; das erste zeigt ein Stück See hinter einem Hohlweg, dessen Umgebung bewaldet ist; das zweite Blatt schmücken Arabesken, Genien, Edelsteine, ein Wappenschild, das jenem auf dem Betschemel im ersten Blatte des Buches ganz ähnlich ist. Eine ähnliche Verzierung wie die letztgenannte wiederholt sich auf dem dritten Blatte.

Achtzehntes Gemälde. Die letzten Blätter des Buches füllt das Todten-Officium aus und in diesem steht als ein seinen Inhalt erklärendes Bild die Einsegnung einer Leiche voran. Man hat diese bereits ins Grab gesenkt und mit einer Steinplatte bedeckt. Die Einsegnung nehmen drei Priester vor; sie sind in Alben gekleidet und der in der Mitte stehende trägt auch eine über die Brust kreuzweise gelegte Stola, hält in der einen Hand ein Buch, die andere lässt er sanft herabhangen. Die Alben sind nur an der Vorderseite mit einer schmalen Stickerei anstatt der heute üblichen Spitzen versehen, und eben so ist die Stola an ihrem Ende nicht schaufelförmig erweitert. Von den zwei anderen Priestern hält einer das Rauchfass, der andere ein Weihwasserbecken. Vor ihnen stehen auch zwei Todtengräber, von denen jener zur Rechten nicht entblösten Hauptes ist, sondern noch seinen Hut auf dem Kopfe sitzen hat, auf die Seite schaut und den vorgenommenen Ceremonien gegenüber sich ganz theilnahmlos zeigt. Zur Rechten im Vordergrunde erblickt man die Todtenbahre, welche oben eben ist und auf vier Füssen ruht; ringsherum läuft ein Geländer. Das Bahrtuch ist von schwarzer Grundfarbe und der Länge nach mit einem hochrothen Kreuze geziert; es befindet sich bei Seite halb zusammengelegt. Der Boden des Friedhofes ist grün bewachsen, das Eingangsthor im Rundbogen und an das

Chor einer Kirche angebaut, welche Strebepfeiler und Rundbogenfenster in zwei Reihen über einander zeigt. Die kleineren und tiefer liegenden Fenster scheinen bestimmt zu sein, die unter dem Altare liegende Gruft zu beleuchten. Im tieferen Hintergrunde sieht man ein Haus über die Friedhofsmauern mit hohem Giebel und langgestrecktem Kamine emporragen.

Den Anfangsbuchstaben O auf dem Nebenblatte ziert ein hübsches Vergissmeinnicht; die weitere umsäumende Zierde stellt links unten den offenen, feurig rothen Rachen des Höllenhundes vor, in welchen die Verdammten als nackte Gestalten mit Gewalt hineingeworfen werden. Rechts hingegen zeigt ein Engel den Seligen, ebenfalls nackten Gestalten, den Eingang ins Paradies, das aus einem goldenen, umstrahlten Ringe besteht. Ueber dem blauen Firmamente erscheint im himmlischen Glanze Christus mit erhobener Rechten, den Leib bis zur Brust herauf mit einem Purpurmantel leicht umhüllt, aus seiner Stirn steht links ein Schwert, rechts ein Lilienstengel hervor. Zu seiner Linken kniet Maria, zu seiner Rechten Joseph als Fürbitter für die arme sündige Menschheit.

Karl Atz.
(Kirchenfreund.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Zu der hiesigen Dombau-Concurrenz sind einige vierzig Projecte, darunter mehrere Modelle, eingegangen. Wie zu erwarten stand, sind die meisten der Concurrenz-Arbeiten norddeutschen Ursprungs, doch hat auch England und Frankreich sich in erfreulicher Weise an dem Wettkampfe betheiligt. Unter andern hat die Stadt Toulouse zwei Bewerber gestellt. Wie verlautet, sollen die sämmtlichen Projecte nach dem Schluss der akademischen Ausstellung öffentlich zur Schau gestellt werden.

Dresden. Zum zweiten Male ist es hierselbst versucht worden, eine Ausstellung von Gegenständen kirchlicher Kunst zu veranstalten, und die am 11. und 12. August erst abgehaltene Ausstellung hat erfreulichste Resultate geboten, was die ausgestellten Sachen und auch was die Theilnahme des Publicums betrifft. Wenn die vorgeführten Gegenstände auch nicht grosse Räume füllten, so war ein Saal in Braun's Hotel doch aufs würdigste gefüllt mit fast nur mustergültigem, und nach allen Richtungen hin fand man ausgezeichnet Schönes und Seltenes. Man muss wissen, wie wenig cultivirt und gar unbeachtet stilgerechtes Geräth und Parament bisher hier gewesen, um anzuerkennen, wie in so kurzer Zeit so viel geworden und namentlich im Parament so Vortreffliches geleistet wird. Herrnhut, die Damen des Stiftes Marienberg (der niedersächsische Paramentenverein), das Diaconissenhaus in Dresden, das Pfarrhaus von Callenberg und Giani in Wien stellten Stickereien aus, die am augenfälligsten und erfreulichsten die Ausstellung schmückten, die Besucher am meisten entzückten und wozu meist Herr Beck in Herrnhut die Muster geliefert in so reicher Abwechslung und reizender Erfindung, dass man staunen musste. Antipendien in grösster Mannigfaltigkeit von einfachster bis zur reichsten Ausführung, Leinentücher für den Altar, Velen in schöner Auswahl, ein imposantes Sargtuch, wo man ganz neue Bahnen des Schmuckes eingeschlagen u. s. w. Dann einige alte, sehr werthvolle Paramentenstücke, namentlich eine Leinenstickerei des XII. Jahrhunderts, grandios im Stil und trefflich gehalten, dem Stift Marienberg im Braunschweigischen gehörig, das noch viele andere, ähnliche werthvolle Schätze birgt, und ein reiches Parament aus der Renaissancezeit, der hiesigen Hofkirche gehörig. Altargefässe, sowohl alte als neue, unter den alten namentlich ein Kelch des XIII. Jahrhunderts mit selten schönem Nodus, der dresdener Hofkirche, und ein anderer noch älterer dem dresdener Diaconissenhaus gehörig, unter den neueren guten Arbeiten aus leipziger Werkstätten und von Falger in Münster, ein reicher Taufstein in pirnaischem Sandstein und Serpentin von Linnemann, jetzt vom Dombaumeister in Mainz beschäftigt, nachdem er einige Zeit in Meissen bei der Albrechtsburg gearbeitet, Vortragekreuze, Glasfenster von Bethune in Gent und aus dresdener Ateliers, werthvolle alte Gebet- und Gesangbücher, älteste Pergament-Drucke und neue prächtige Bibel-Ausgaben und andere Werke; zuletzt eine reiche Sammlung von Abgüssen heiliger Gefässe und kleinerer Bildwerke, und Pläne zu Kirchen, die der Verein für kirchliche Kunst in Sachsen von Schmidt in Wien und einem seiner Schüler hier, Pieper, in dieser Zeit hatte anfertigen lassen; — es waren in der Hauptsache die gebotenen Gegenstände.

Leider existirt in Dresden kein Local, wo man solche Dinge würdig zur Ausstellung bringen könnte, aber was nicht ist, das kann noch werden, und das Interesse, welches die höchsten und allerhöchsten Herrschaften, welche die Ausstellung eröffneten, an den Tag gelegt, und die lebhafte Betheiligung des Publicums, namentlich der Künstlerschaft, die mit Staunen sah, dass ausserhalb der Akademie solche Leistungen möglich seien, lässt hoffen, dass aus diesen bescheidenen Anfängen etwas Grosses werden kann, das mit der Zeit die stillosen und verkehrten landläufigen Producte der Industrie, wie man sie an heiliger Stätte meist paradiren sieht, unmöglich macht.

Dresden, im August 1868. A. P.

Ulm, im August. Die in unserem jüngsten Bericht über die Restauration des hiesigen Münsters in Nr. 14 dieser Blätter ausgesprochene Hoffnung, dass unsere Münsterbauloose auch in Preussen verkauft werden dürfen, ist leider nicht in Erfüllung gegangen; dagegen hat der König von Preussen wiederholt eine bedeutende Geldsumme in die Restaurations-Casse gegeben. Indessen wurde das Lotterie-Unternehmen von den Hauptverschleissern der Loose durch einen Artikel über die Restauration des Münsters in der Beilage der A. A. Z. Nr. 229 empfohlen und dabei obige Beschränkung hervorgehoben zur Entschuldigung der nun späteren Ziehung. So sehr diese Aufklärung nöthig sein mag, so sehr ist zu bedauern, wenn zu dergleichen Reclame Effectmittel gebraucht werden, welche — namentlich dem der Sache und den betreffenden Personen Fernstehenden — die Wahrheit bloss in Bruchstücken zukommen lassen und geradezu den Thatsachen widersprechen. Wir beschränken uns auf einige Hauptpuncte, Minderwichtiges bei Seite lassend.

Das ursprüngliche kleine Häuflein Münsterfreunde, welche die Münster-Restauration und die Wiedereröffnung der Münsterbauhütte beantragten, auch durch Gründung des Vereins für Kunst und Alterthum vermehrte Kräfte für diesen Zweck zu erwerben suchten, wuchs allerdings schnell, als einmal die Bahn gebrochen war; aber so wie nur für eine Restauration des Bestehenden und für Befriedigung der nothwendigen constructiven Bedürfnisse vor Allem gesorgt werden sollte, so ist jetzt vielmehr vor Ueberstürzung und zu grossem Eifer für die gute Sache zu warnen. In allen ähnlichen Fällen, wie namentlich in Köln, wurde erst an Fortbau gedacht, nachdem das Bestehende gesichert war. Dass wir aber an unserem Münster noch nicht so weit sind, findet derjenige, welcher den Hauptthurm besteigt und besichtigt; er wird sehen, dass der Einsturz des Sprossenwerkes jeden Augenblick erfolgen kann, dass die Treppen noch nicht hergestellt sind und dass viele Ornamenturen fehlen; auch dass der Bau über dem Anfang des Oktogons wohl einer gründlichen Hülfe bedürftig ist. Ferner ist immer noch nicht das Strebewerk des Dachstuhles vom Mittelschiff in ein Hängewerk geändert und in so lange die grösste Gefahr des Schiffes nicht beseitigt; auch ist das Hauptportal mit seiner Vorhalle, und zwar seit 20 Jahren, nicht wieder im gehörigen Zustande, und die Vorhallen der anderen Thüren sind gleichfalls noch unfertig. Von all diesem nimmt der erwähnte Restaurations-Bericht keine Notiz, hofft vielmehr, dass die nächste Aufgabe der Galerieenbau um den Chor — zu welchem schon schöne Zeichnungen vorliegen sollen — sein werde und fährt fort, eine Charakteristik des Münsters zu geben, indem er sagt, dass das Mittelschiff von zehn Spitzbogen getragen werde und zehn Fenster habe, während dessen das Mittelschiff doch eilf Spitzbogen und zwölf Fenster hat. Die Unsicherheit seines Begriffes vom Mittelschiff zeigt sich aber erst recht, wenn er weiter angibt, dass jede Seite des Mittelschiffes von zehn Strebebogen gestützt werde. In letzterem Falle wird — was auch richtig ist — angenommen, das Mittelschiff schliesse erst mit der westlichen Portalwand, im ersteren Falle aber, es laufe nur bis an den Orgelbogen, was glauben machen könnte, das Mittelschiff sei durch den neuen Orgelbau nicht verkürzt worden. Eben so verhällt es sich mit der Angabe der Bodenfläche der Galerie des Hauptthurmes, welche 2,089,048 Quadratfuss umfasse, während doch angegeben wird, die Bodenfläche des ganzen Gebäudes bedecke bloss 85,770 Quadratfuss. Und nun vollends, wenn bei der scheinbar pünctlichsten Angabe von Zahlen gesagt wird, dass an Quadersteinen 98,495,916 Cubikfuss bis Anfang dieses Jahres verwendet wurden, so bleibt nur zu bedauern, dass nicht auch der Durchschnittspreis des Cubikfusses Sandstein notirt wurde, um so einen Begriff des grossen Rechnungswesens am Bau zu erhalten. Kommen wir nun auch an die ästhetischen Urtheile gedachten Restaurations-Berichtes, so ist gesagt: „Was im Innern der Kirche früher unendlich störte, war die alte, plumpe, das Mittelschiff durch ihren grossen Unterbau dem Blick theilweise absperrende Orgel. Dieser Inbau ist nun geschwunden; wer jetzt durch das Hauptportal in den Dom eintritt, hat sogleich den ganzen Raum vor sich.“ Wer nun aber weiss, dass die alte Orgel nur die östliche Hälfte der Thurmhalle überwölbte, so dass der durchs Hauptportal Eintretende nicht nur die ganze Länge bis an den Schluss des Chores vor sich, sondern auch die Höhe des Mittelschiffes über sich offen hatte, und dass die Zierde des Innern der Kirche — das Portalfenster — bei der alten Orgel frei war, während es jetzt von keiner Stelle vom Inneren aus mehr ganz zu sehen ist, der zweifelt an der Unbefangenheit des Beschauers oder dessen ästhetischem Geschmacke. Das Urtheil über diese Riesenorgel ist überhaupt schon gefällt, und man darf hier den Grundsatz wohl anwenden, dass unberufene Lobredner die schlimmsten Tadler einer Sache sind. Schliesslich möchten wir noch bemerken, dass der Verfasser die Benennungen „Münster“, „Dom“ und Kathedrale abwechslungsweise vom Ulmer Münster gebraucht und damit beweist, dass er von den verschiedenen Bedeutungen dieser verschiedenen Namen keinen Begriff hat.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 19. Köln, 1. October 1868. XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Decken und Tücher beim Tragen der heiligen Reliquien. — M. Carriere's Gedanken über gothische Baukunst. — Die sogenannten Sacraments-Fähnlein. Besprechungen etc.: Danzig. München. Nürnberg. Wien. Paris.

Die Decken und Tücher beim Tragen der heiligen Reliquien,

(vela ad portandas reliquias).

Von Canonicus Dr. Fr. Bock.

(Schluss.)

Gleichwie das *velum subdiaconale* zur Haltung der Patene bei Hochämtern, das *velum humerale* zur Ertheilung des sacramentalischen Segens, endlich die *vela* zur Verhüllung der die heiligen Oele enthaltenden Gefässe ihre Entstehung dem alten kirchlichen Gebrauche verdanken, geweihte liturgische Gegenstände nur mit verhüllten Händen zu berühren, so ist dieses noch bei manchen andern *vela* des Mittelalters der Fall. Namentlich sind hier jene meist kostbaren Behänge zu erwähnen, mit welchen der Clerus und die übrigen Chorbediensteten ihre Hände und Arme bedeckten, wenn sie bei feierlichen Processionen oder sonstigen kirchlichen Veranlassungen die reichen metallenen Reliquienbehälter *(feretra, capellae, turricula, ostensoria* etc.) einhertrugen. Auch hinsichtlich der Gestalt und Beschaffenheit dieser *vela,* von denen sich aus leicht begreiflichen Ursachen keine als solche erkennbaren Ueberreste bis auf unsere Tage erhalten haben, sind wir lediglich auf die Angaben der mittelalterlichen Schatzverzeichnisse angewiesen, von denen einige hier folgen sollen.

Das Inventar der berühmten Kirche Al Santo zu Padua führt zum Jahre 1396 unter andern *vela* auch an: *Item decem et novem vela infra magna et parva bona et non bona de serico partim virgulatis et auro et partim virgulatis de serico diversis coloribus pro reliquijs portandis.* In den Schatzverzeichnissen der Kirche des h. Donatianus zu Brügge finden sich hierüber folgende Angaben: *Item tres panni, quibus portantur reliquie in processionibus: unus glaucus de veluto et duo violatici rigati.* Ferner zum Jahre 1462: *Item tria pepla unum glaucum de veluto et duo persiva rigata, quibus utuntur ministri altaris deferentes reliquias in processionibus solemnibus.*

Da die Reliquienschreine, namentlich die umfangreichen *feretra* oder *tumbae,* bei feierlichen Processionen gewöhnlich auf hölzernen Gestellen getragen wurden, so lag es nahe, diese einfachen Tragbahren mit kunstreich verzierten Decken zu bekleiden, welche an Kostbarkeit der Ausstattung mit den reich ornamentirten Reliquienschreinen selbst wetteifern konnten. Da man diese kostbaren Behänge zu verschiedenen anderen kirchlichen Zwecken, z. B. als Decke für die Lesepulte, den Credenztisch oder auch als Vesperaltuch benutzen konnte, so ist es erklärlich, dass sich heute keine dieser *vela* erhalten haben, von denen es ausdrücklich bekannt ist, dass sie ehemals in dieser Weise *ad portandas reliquias* eine Anwendung gefunden haben. Indessen kann man die Vermuthung aufstellen, dass die Ornamentation derselben sich hauptsächlich auf gestickte Pflanzengebilde in den breiten Umrandungen beschränkt haben, welche in lebendigen Farben gleichsam eine gefällige und ansprechende Umrahmung des durch die Goldschmiedekunst reich ausgestatteten Reliquienbehälters bildeten. Obgleich die mittelalterlichen Schatzverzeichnisse in langer Reihe reich gestickte Decken als Unterlagen der Reliquienschreine berühmter Heiligen aufzählen, so ist es doch an den meisten Stellen unbestimmt, ob dieselben bei Gelegenheit feierlicher Processionen zur Anwendung kamen. Die einzige

in dieser Hinsicht bestimmte Angabe, welche uns bekannt ist, findet sich in dem Inventarium des Domes zu Würzburg vom Jahre 1448, welche uns in einer späteren Verdeutschung vorliegt und lautet: Drey newe rot seydene Tücher uff die Bahr, wenn man das Heiligthum umbträgt.

Als im XVII. und XVIII. Jahrhunderte die Verehrung der Reliquien der Heiligen zu erkalten begann, kam in vielen Bisthümern allmählich die schöne Sitte ausser Uebung, die Reliquienschreine der Heiligen in ihrer kostbaren Ausstattung bei Veranlassung kirchlicher Feierlichkeiten oder aber zur Abwendung eines Missgeschickes, welches die Gegend heimsuchte, *processionaliter* einherzutragen. In belgischen und italienischen Städten hat sich indessen bis auf diesen Tag der altkirchliche Brauch erhalten, in Processionen die Reliquienschreine und Brustbilder der Heiligen auf grössern und kleinern Tragbahren feierlichst einherzutragen, welche dann vorher mit reichgestickten Seidenstoffen und passenden Draperieen bekleidet werden. Anknüpfend an die altehrwürdige Sitte christlicher Vorzeit ist auch bei der letzten grossen Heiligthumsfahrt zu Aachen im Jahre 1867, und zwar am Schlusse derselben, unmittelbar vor der Niederlegung und Verschliessung der vier grossen Reliquien in die silbervergoldete *arca B. M. V.* die feierliche Procession mit sämmtlichen Reliquien des karolingischen Münsters mit verjüngtem Glanze wieder eingeführt und abgehalten worden. Da es mit Zuversicht zu erwarten steht, dass diese erhebende Ceremonie des feierlichen Umzuges mit den karolingischen Reliquien in ihren kostbaren alterthümlichen Prachtbehältern jedesmal am Schlusse der kommenden Heiligthumsfahrten unverändert Statt finden wird, so wäre es bei den nächstfolgenden Processionen sehr zu wünschen, dass bei denselben dem Brauche der Vorzeit gemäss von den kirchlichen Würdenträgern, desgleichen von der Stiftsgeistlichkeit sämmtliche Reliquiengefässe mit ihrem theuern Inhalte wieder so getragen würden, dass durch passend verzierte Hüllen von Seide die Hände der Träger verdeckt werden, um dem alten Kirchengebrauche gemäss auch äusserlich die Verehrung an den Tag zu legen, welche den Reliquien der Heiligen geziemt. Auch wäre dann darauf Rücksicht zu nehmen, dass die hölzernen Tragbahren, auf welchen die grossen *feretra* von den Mitgliedern verschiedener Ordens-Genossenschaften getragen werden, von solchen *vela* behängt und bedeckt würden, welche hinsichtlich ihrer Textur und ihrer Verzierungsweise mit den betreffenden Prachtschreinen harmonisch im Einklang stehen, denen sie zur würdevollen Unterlage dienen sollen. Dass diese *vela ad portandas reliquias* in der Kirche sehr alt sind, beweist auch das feierliche Aushängen der „Reliquientücher", welche alle sieben Jahre vierzehn Tage vor Eintritt der Heiligthumsfahrt an jenen Stellen der Thurmgalerie Statt findet, wo die öffentliche Zeigung erfolgt. Dieser Gebrauch am hiesigen Stifte, der die erste öffentliche Feierlichkeit der Heiligthumsfahrt einleitet, lässt sich bis auf die ältesten Zeiten zurückführen. Auf diesen „Tüchern" wird von den Kirchendienern unmittelbar vor der feierlichen Zeigung ein zweites kostbares Tuch von rothem Sammt, mit Goldborden eingefasst, hingelegt, auf welchem dann die Reliquien niedergelegt und den Scharen des versammelten Volkes öffentlich gezeigt werden. Der verstorbene Erzbischof Fransoni von Turin, der in den Tagen seiner Verbannung 1860 der feierlichen Reliquienzeigung zu Aachen beiwohnte, wurde von dieser erhabenen Feier so ergriffen, dass er zur Erinnerung an dieselbe dem aachener Stifte ein kostbares *velum* von rothem Sammt, mit Gold verbrämt, zum Geschenke machte, welches noch lange Zeiten im hiesigen Stifte die Erinnerung an den frommen Dulder wach erhalten wird.

Stoffliche Hüllen der Reliquien,

(involucra reliquiarum).

In den frühesten Zeiten des Mittelalters war es kirchlicher Gebrauch, die Reliquien der Heiligen mit reichgemusterten Seidenstoffen zu umhüllen und dieselben zusammen vereinigt in besondere Behälter zu hinterlegen, so zwar, dass die je einem Heiligen zugehörenden irdischen Ueberreste gesondert in seidene Hüllen eingewickelt wurden. In Folge dieses Gebrauches, die Ueberbleibsel der Heiligen einzeln in kunstreich verzierte Seidenstoffe einzuhüllen, auf welche an passender Stelle ein Pergamentstreifen mit dem Namen des betreffenden Heiligen befestigt zu werden pflegte, hat sich glücklicher Weise eine Menge prachtvoller orientalischer Seidenstoffe erhalten, welche als seltene Ueberbleibsel der orientalischen und und der von dieser beeinflussten abendländischen Seidenmanufactur in den frühesten Zeiten des Mittelalters einen hohen kunsthistorischen Werth besitzen. Auch finden sich darunter manche Ueberreste der figurirten Seidenmanufactur aus den Tagen der Kreuzzüge, welche als *involucra sericea* zum Schutze der eingehüllten Reliquien aus dem Orient in das Abendland eingeführt wurden. Wenn nun im Laufe des XIII. und XIV. Jahrhunderts fromme Geschenkgeber für einzelne dieser in kostbare Seidenstoffe eingewickelten Reliquien besondere kunstreiche Gefässe und Fassungen in Gold und Silber anfertigen liessen, so pflegte man entweder die Reliquien sammt den stofflichen Umgebungen in diese Behälter zu übertragen, oder

aber man trennte die seidenen Umhüllungen los und bewahrte dieselben, weil sie so lange Jahre mit den Ueberbleibseln berühmter Heiligen in nächster Verbindung gestanden hatten, an einem geeigneten Orte würdig auf. Alsdann wurden dieselben auch zuweilen in grösseren Reliquienschreinen gleichsam als integrirende Theile der betreffenden Reliquien würdevoll aufbewahrt. So fanden sich bei einer Eröffnung des Karlschreines zu Aachen im Jahre 1846 eine Menge kostbarer Stoffe vor, die unserer vollen Ueberzeugung nach ehemals jene Reliquien verhüllten, welche später in jene reichen metallischen Behälter eingefasst worden sind, die man heute noch im Münsterschatze zu Aachen bewundert und welche der Reihe nach in unserem Werke „Die Pfalzcapelle Karl's des Grossen zu Aachen" beschrieben und abgebildet worden sind. Der gelehrte Jesuit Abbé Martin hat in seinen *Mélanges d'Archéologie* mehrere dieser interessanten Reliquienhüllen des aachener Domschatzes beschrieben und in Abbildung veranschaulicht.

Der Gebrauch des Mittelalters, die Ueberbleibsel der Heiligen mit kostbaren, reichverzierten Stoffen zu umhüllen, erhielt eine grössere Ausdehnung, als im XIV. und XV. Jahrhundert, namentlich in rheinischen Städten, die Gräber verschiedener Heiligen geöffnet und ihre Gebeine, vereinigt oder einzeln, in grossen Reliquienkasten, von Glas gedeckt, den Gläubigen zur Verehrung ausgesetzt wurden. So sieht man heute noch in gothischen Schränken und Einfassungen von Holz zu Köln in St. Ursula, St. Gereon und in der Domsacristei viele Reliquien, welche von Seidenstoffen eingehüllt sind, so dass nur ein geringer Theil derselben hinter einer kleinen Glasscheibe sichtbar ist. Auch in St. Stephan zu Mainz und in vielen andern Kirchen haben sich eine Menge dieser Reliquien, besonders viele *crania* in kopfförmigen Einfassungen, erhalten. Gewöhnlich wurden dann diese sonst kunstlosen Reliquienfassungen auf den Altar gestellt oder an den Wänden der Kirche befestigt. Anstatt ferner die hölzernen Reliquienbehälter mit edeln Metallen kunstreich zu umziehen, war es, namentlich in Frauenklöstern, häufiger Brauch, dieselben mit zierlichen Straminstoffen zu bekleiden, wodurch diese *ladulae* ein reiches, vielfarbiges Aeusseres erhielten. Dass dieser Gebrauch im Mittelalter schon sehr früh beobachtet wurde, ersieht man aus einer kurzen Andeutung eines kleinen Inventars der Kirche St. Georg zu Köln, welches auf den sechs letzten Pergamentblättern eines alten Evangeliencodex aus dem XI. Jahrhundert verzeichnet steht und wo es heisst: *Linteam unam super feretrum.* Auch das Schatzverzeichniss der St. Paulskirche zu London vom Jahre 1295 führt zwei solcher mit reichen Stoffen bedeckten Reliquienschreine an: *Item una cista cooperta panno serico rubei coloris, continens multas reliquias Sanctorum. — Item una capsa, cooperta cum blavio serico, operata cum ymagine Sancti Agni et le Pellican, in qua continentur multae Reliquiae Sanctorum.* So heisst es ferner in dem Inventar von Padua zum Jahre 1396: *Item caseta parvulina de corio coperta de pano auro cum crucifixo ab una parte cum aliis sex figuris de auro cum Reliquiis Sancti Laurenti interius.* Man pflegte indessen die kleinen hölzernen Reliquienschreine nicht nur mit reichen Tüchern zu bedecken, sondern dieselben erhielten auch kostbare gestickte Seiden- oder Goldstoffe als Unterlage, wenn sie zur öffentlichen Verehrung auf die Lichterbänke des Altars gesetzt wurden. So erwähnt das Schatzverzeichniss der Kirche des h. Donatianus zu Brügge aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts mehrere solcher reichen Stoffe zu diesem Zwecke: *Item unus pannus ex fluello albo, solibus arma ecclesie et Sigeri prepositi continentibus decoratus, qui solum sub feretro divi Donatiani figitur. — Item duo panni ex fluello albo, solibus arma ecclesie et Sigeri prepositi habentibus insigniti, qui affiguntur summo altari in festis solennibus quando scilicet ponumtur reliquie.* Auch das Inventar von San Marco zu Venedig erwähnt zum Jahre 1519 vier solcher Reliquien-Unterlagen, welche wahrscheinlich für gewöhnlichen und festtäglichen Gebrauch oder aber für zwei verschiedene Altäre bestimmt waren: *Pezi quatro de pano de seda forestiera vechi se metono su la cassa de le reliquie.*

Solche *capsae breudatae reliquiarum,* von denen oben die Rede war, haben sich heute noch in vielen Kirchen erhalten, unter Anderem im Schatze der Ursulakirche zu Köln ein zierliches *scriniolum* mit reichen Seidenstoffen in mäanderförmigen Musterungen, welche dem XIII. Jahrhundert anzugehören scheinen.

Einfacher noch als in diesen mit gestickten Seidenstoffen überzogenen oder bekleideten hölzernen *ladulae* wurden die Reliquien oft in kleinen viereckig-länglichen Täschchen, gewöhnlich *bursae* oder *saeculi reliquiarum* genannt, aufbewahrt. So erwähnt das Inventar der St. Paulskirche zu London zum Jahre 1295: *Item duae bursae breudatae ad reponendum Reliquias.* Ferner an einer andern Stelle: *Item septem bursae . . . cum reliquiis.* Auch das Schatzverzeichniss des Domes zu Freising führt zum Jahre 1456 unter den Kirchengütern eine solche Reliquiencapsel an: *Item saccus albus nudus cum reliquiis.* Von diesen zierlich gestickten und mäanderförmig gemusterten Reliquientäschchen haben sich noch sehr viele bis auf unsere Tage erhalten, jedoch ist es augenscheinlich, dass die meisten derselben zuerst im Gebrauche von Privatpersonen andern Zwecken gedient haben

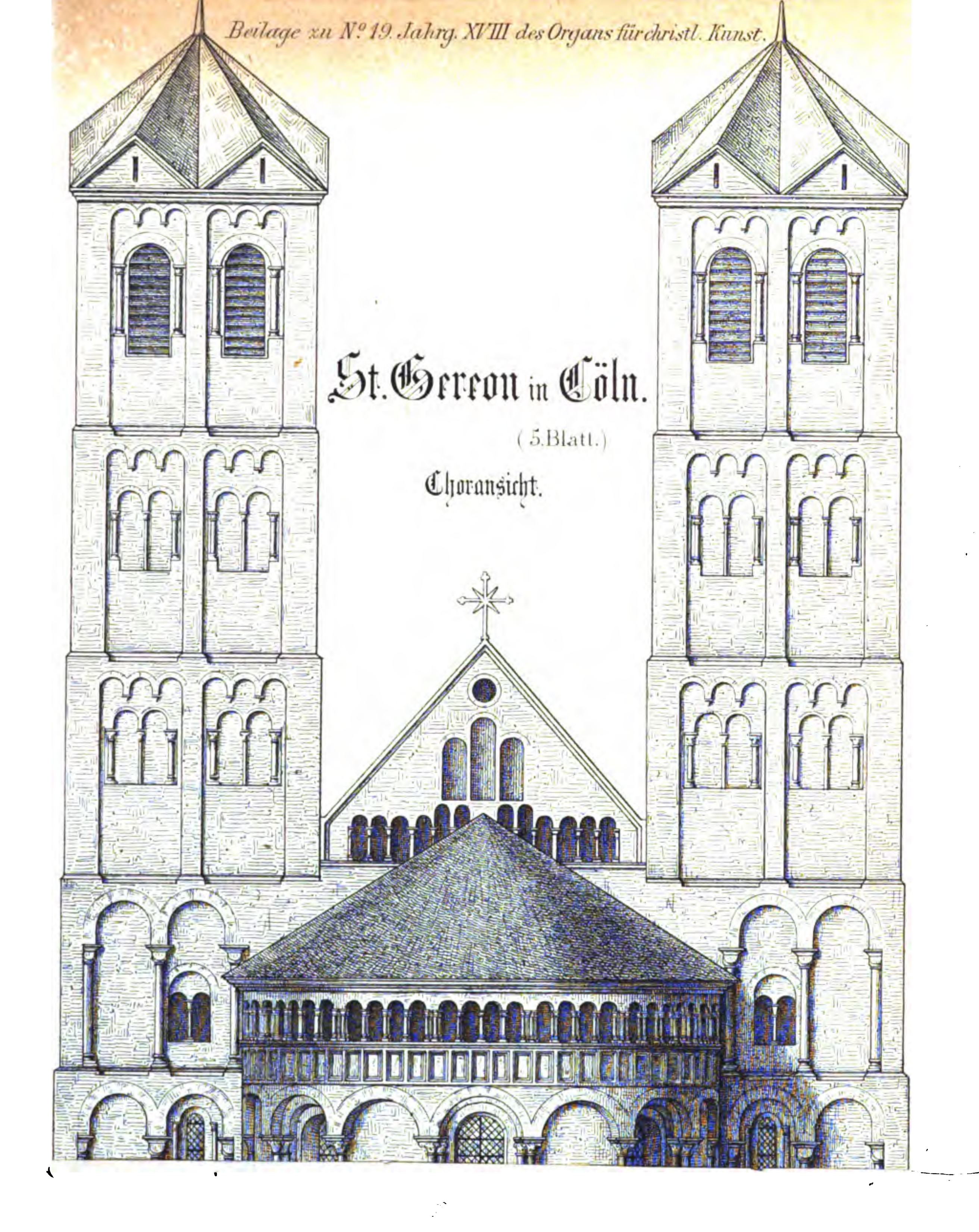
und alsdann später ihrer reichen Ausstattung wegen der Kirche als Reliquienhüllen geschenkt worden sind.

Im Schatze der St. Gereonskirche zu Köln findet sich eine äusserst zierliche *bursa* vor, die auf einem feinen Seidenstramin eine grosse Anzahl abwechselnder Mäander-Muster, von Quadraturen umgeben, zeigt, und welche wir in unserm „Heiligen Köln" auf Tafel II, Fig. 9 abgebildet und im Texte unter Nr. 9 beschrieben haben. Die reichen Fransen an der unteren Spitze, so wie die seidenen verzierten Schnüre beweisen klar, dass dasselbe ehemals einem Privatzwecke diente und wahrscheinlich als Almosenbeutel *(aumonière)* am Gürtel getragen wurde. Der Welfenschatz zu Hannover besitzt ebenfalls mehrere solcher Reliquienhüllen in Form von Täschchen. Unter den betreffenden *capsae* der Liebfrauenkirche zu Maestricht ist besonders eine hervorzuheben, welche, mit blauem Sammt überzogen und mit reichen Ornamenten verziert, der Mitte des XV. Jahrhunderts angehört. Diejenigen, welche sich näher über diese *bursae reliquiarum* des Mittelalters unterrichten wollen, verweisen wir auf die vortreffliche Abhandlung, welche Ch. de Linas unter Zugabe vieler Original-Abbildungen hierüber veröffentlicht hat.

Noch sei es gestattet, hier auf eines der interessantesten Reliquientäschchen hinzuweisen, welches in der Stiftskirche von St. Blasius zu Hannover, der ehemaligen Schlosskirche der Welfen, aufbewahrt wird und welches die Ueberlieferung als „Arbeitsbeutel der Mutter Mariae" bezeichnet. Wir waren nicht wenig erstaunt, als uns eine zierliche *aumonière* in blauem Sammt vorgezeigt wurde, welche dem Beginne des XV. Jahrhunderts angehört. Der entgegenkommenden Beihülfe des Prof. Schneider zu Mainz verdanken wir eine Photographie einer anderen merkwürdigen Reliquienhülle, welche sich unter den Reliquien im Schatze von St. Stephan zu Mainz befindet. Dieselbe zeigt ein *opus araneum* des XIII. Jahrhunderts, welches mit zierlichen Musterungen durchstickt ist. Am unteren Saume ersieht man vier verschiedene Wappenschilder übereinander geordnet. In dem zweiten linearisch gearbeiteten Ornament liest man in frühgothischer Majuskelschrift den Namen der Stickerin **HEDWIGIS** (Hedwig).

Der Gebrauch, die Reliquien und namentlich die *capita* und *cranea* heiliger Martyrer und Bekenner in meist kostbar gestickte seidene oder sammtne Hüllen einzufassen, die in der Regel so eingerichtet waren, dass dieselben bloss einen Theil des Hirnschädels sichtbar werden liessen, erhielt sich auch im XVI. und XVII. Jahrhundert, wie dies aus den gestickten *involucra*, Reliquienhäupter enthaltend, zu ersehen ist, welche heute noch in grosser Zahl in der „goldenen Kammer" der St. Ursulakirche zu Köln der Reihe nach aufgestellt sind. In vielen Kirchen machte sich noch im XVIII. Jahrhunderte der nicht zu lobende Gebrauch geltend, die Häupter und grösseren Gebeine der Heiligen ihrer primitiven Ruhestätte zu entnehmen und dieselben in Seidenstoffe einzuhüllen, welchen nicht selten durch moderne Reliefstickereien ein pomphafter profaner Anstrich gegeben wurde. Alsdann pflegte man, wie dies in wenig würdiger Weise im Chor von St. Gereon zu Köln heute noch ersichtlich ist, diese modern mit glänzenden Goldflittern und unechten Perlen verzierten *involucra* in geschnitzten Kasten an den Wänden entlang zur Schau aufzustellen, wenn man es nicht vorzog, sie mit Glas zu verschliessen. Auf diese Weise vermeinte man durch eine wenig geziemende Aufstellung und Einfassung altehrwürdiger Reliquien den grossen Wandflächen des Chores nach Maassgabe des seichten Tagesgeschmackes die nöthige Ausstattung zu geben. Durch eine solche Aufstellung und profane textile Einfassung der Reliquien, die gleichsam als Wandverzierungen dem Staube und der zerstörenden Einwirkung der Luft fortwährend ausgesetzt waren, konnte unmöglich auf Dauer das Ansehen der Reliquien, die ja nicht mehr sich selbst Zweck waren, sondern decorativ wirken sollten, in den Augen der Gläubigen gehoben werden. Auch kann es als Zeichen des gesunden Geschmackes des vorigen Jahrhunderts gelten und zugleich als Beweis, wie sehr der profane Alltagsgeschmack im letzten Jahrhundert sich bis ins Heiligthum Bahn gebrochen hatte, dass man nicht nur in reichen italienischen und französischen Kirchen, wo der Zopf und Rococo in seinen gewagten Ueberladungen und Ueberschwänglichkeiten die grössten Erfolge feierte, sondern auch in deutschen Kirchen und namentlich in Frauenstiftern die Gebeine der Heiligen oft in solche Hüllen legte, welche in ihrer äusseren Form den mit reichen Pompgewändern bekleideten Körper des betreffenden Heiligen darzustellen suchten.

Solche im Uebrigen mit Werg oder Leinenstoffen ausgestopfte Hüllen pflegte man alsdann mit den irdischen Ueberresten berühmter Heiligen in Verbindung zu setzen, um sie meistens in der *mensa* des Altars auf künstlich ausstaffirtem Ruhebett in einem Glaskasten exponiren zu können. Dass auf eine solche ungeziemende und durchaus profane Ausstattungs- und Verhüllungsweise der Reliquien unmöglich die Worte des Psalmes Anwendung finden können: *exultabunt sancti in gloria, laetabuntur in cubilibus suis;* dass ferner mit solchen maskenhaft ausgestatteten Reliquienhüllen aus den Tagen eines gesunkenen Geschmackes die Worte des 138. Psalmes: . . . *nimis honorati sunt amici tui Deus* . . . im grellen Widerspruche


Beilage zu No. 19. Jahrg. XVIII des Organs für christl. Kunst.
St. Gereon in Cöln.
(5. Blatt.)
Choransicht.

stehen, wird gewiss jedem einleuchten, der sich noch einen gesunden Sinn dafür bewahrt hat, dass das Heilige auf eine würdige Weise auch äusserlich zu behandeln und zur Anschauung zu bringen sei.

Als man mit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts begann, im Gegensatz zu den kunstreichen Reliquiarien in edlen Metallen, die das Mittelalter zur Aufbewahrung der Reliquien in so grosser Menge und in einer schönen Entwicklung der Formen hatte entstehen sehen, die Umhüllung für die Leiber der Heiligen auf eine wenig ästhetische Weise aus Seidenstoffen mit überreichen Stickereien herzustellen, machte sich um dieselbe Zeit auch in vielen Kirchen der Missbrauch geltend, dass man namentlich an grösseren Kirchenfesten die Statuen der Heiligen, welche nicht selten in Stein oder Holz meisterhaft geschnitzt und künstlerisch bemalt waren, mit mehr oder weniger reich gestickten Seidenstoffen bekleidete. Insbesondere wurden seit dieser Zeit die Statuen der allerseligsten Jungfrau, die in edler Schnitzarbeit und reicher Polychromie lange Jahrhunderte hindurch die Gläubigen erbaut und erfreut hatten, im Geschmacke des Tages mit buntgestickten Seidenstoffen bekleidet, die das ehrwürdige Bildwerk vollständig als Nebensache verschwinden liessen.

Durch bischöfliche Verordnungen wurde in letzten Zeiten in mehreren Diöcesen das Ankleiden von Bildwerken der Heiligen untersagt; in Folge derselben ist von Pfarrern und Kirchenvorständen mit lobenswerthem Eifer dahin gewirkt worden, dass namentlich die unwürdig mit Stoffen drapirten unkünstlerisch gestalteten Marienstatuen durch schöne und sinnige Bildwerke ersetzt worden sind, die den zur Andacht stimmenden Statuen des Mittelalters auch hinsichtlich ihrer kunstgerechten Bemalung wieder ebenbürtig sind. Bei den geläuterten Anschauungen, die sich auf dem Gebiete der christlichen Kunst, Dank den archäologischen Forschungen der letzten Jahre, Bahn gebrochen haben, steht es mit Grund zu erwarten, dass allmählich auch die in Glaskasten exponirten und mit Gewändern bekleideten Reliquienfiguren verschwinden und anstatt dieser flitterhaften textilen *involucra* passende Reliquienschreine nach alter Art in Holz geschnitzt und bemalt wieder hergestellt werden, welche in Hinsicht auf ihre gediegene künstlerische Anlage und Ausstattung mit den mustergültigsten Vorbildern des Mittelalters in Vergleich treten können.

Die Grab- und Todtentücher,

(vela mortuorum, pallia ad tumbas).

Die im vorhergehenden Abschnitt erwähnte Sitte des Mittelalters, die Gebeine der Heiligen in kostbare Seidenstoffe einzuwickeln, wurde schon in frühchristlicher Zeit auch auf die in der Kirche befindlichen Gräber der Heiligen und jener Abgeschiedenen übertragen, welche in der Kirche oder im Staate eine hervorragende Stellung eingenommen hatten. Schon die ersten Christen pflegten die Gebeine der Martyrer sorgfältig zu sammeln, in Byssusstoffe einzuhüllen und in gemauerten Gräbern beizusetzen. Ueber diesen Gräbern der heiligen Bekenner erhoben sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte stattliche Basiliken, in denen der Altar unmittelbar über dem Grabe des heiligen Martyrers, das sich als *confessio* in der *crypta* befand, errichtet wurde. An den kirchlichen Gedächtnisstagen dieser heiligen Bekenner pflegten dann die Gläubigen die Gräber derselben mit reichen Stoffen zu behangen, welche später der Kirche als Eigenthum zufielen und zu Cult- und Ornatzwecken benutzt wurden. In gleicher Weise wurden auch die Körper jener heiligen Blutzeugen, die in den Katakomben Roms ihre Ruhestätte gefunden und von der Kirche erhoben worden waren, meist in byzantinische oder orientalische Stoffe eingehüllt, um sie als Geschenke von Seiten verschiedener Päpste an Bischöfe und fürstliche Personen des christlichen Abendlandes zu übersenden. So sahen wir in der ehemaligen Abtei Benedictbeuren bei Augsburg die Ueberreste eines Heiligen, welche von einem kostbaren Purpurstoffe eingehüllt waren. Von dieser reichen Umhüllung gibt eine locale Tradition an, dass dieselbe für den Körper des betreffenden Heiligen zu kurz befunden worden sei, sich aber auf die Fürbitte jener frommen Frauen, welche denselben aus Italien überbracht hatten, in der Nacht so ausgedehnt habe, dass sie den Körper völlig bedeckte. Einen merkwürdigen Seidenstoff von höchstem Alterthum, den wir dem VI. Jahrhundert zuzuschreiben keinen Anstand nehmen, fanden wir jüngst bei der Eröffnung des Schreines des h. Servatius zu Maestricht. Derselbe gehört der orientalisch-byzantinischen Seidenfabrication an und ist, was seine Musterungen anbetrifft, zu den *pallia holoscerica rotata cum figuris hominum et quadrupedum* zu rechnen, wie sie bei älteren Schriftstellern häufig erwähnt werden. So fand sich auch im Jahre 1864 bei der Eröffnung des Schreines der h. Dreikönige eine grosse Menge von Ueberresten jener in Quadraten gemusterten orientalischen Byssus-Stoffe vor, in welchen die Gebeine der h. Dreikönige lange Jahrhunderte hindurch geruht hatten.

Sehr interessant sind auch jene beiden merkwürdigen Seidenstoffe, welche im Jahre 1846 bei der Eröffnung des Karlsschreines im aachener Münster aufgefunden worden, mit denen die Gebeine des grossen christlichen Kaisers bedeckt waren. Abbé Martin hat dieselben im dritten Bande seiner „*Mélanges d'Archéologie*" beschrieben und

auf zwei Tafeln vielfarbig, wenn auch nicht sehr correct, in Abbildung wiedergegeben. Charakteristisch sind die stilistisch behandelten, von grossen Kreisen eingeschlossenen Elephanten, welche nach orientalischer Weise mit Decken bekleidet sind. Wir sind nicht abgeneigt, dieses prachtvolle *velamen mortuorum* dem Schlusse des X. Jahrhunderts, vielleicht der Regierungszeit Otto's III. zuzuschreiben. In demselben Schreine Karl's des Grossen findet sich ein zweites merkwürdiges *drap de mort,* welches dem Reliquienschreine des aachener Stadtpatrons als *poêle* hinzugefügt worden sein dürfte, als dieselben auf Befehl Kaiser Friedrich's II. gegen Anfang des XIII. Jahrhunderts in den jetzigen kostbaren Schrein übertragen worden sind. Als wir vor wenigen Jahren Gelegenheit hatten, in Siegburg der Eröffnung des Schreines des h. Anno, Erzbischofs von Köln, beizuwohnen, waren wir nicht wenig erstaunt, eine Reliquienhülle in demselben vorzufinden, welche mit grossen Löwen gemustert war und in einer griechischen Inschrift ihren Ursprung von byzantinischen Seidenwirkern bekundete.

Das merkwürdigste und kostbarste *drap de mort,* welches jedoch heute leider sehr entstellt ist, fand man vor mehreren Jahren im Dome zu Bamberg, als man Veranlassung nahm, das Grab des Bischofs Günther, gestorben im Jahre 1064, zu eröffnen. Die bischöfliche Leiche war in ein grosses, kostbares seidenes Tuch eingewickelt, welches Günther selbst zum Zwecke seiner Beerdigung im Orient angekauft hatte. Auch dieses *pallium mortuarium,* ein grossartiges Monument orientalisch-byzantinischer Fabrication des XI. Jahrhunderts, hat der leider zu früh verstorbene Abbé Martin im III. Bande seiner *Mélanges d'Archéologie* genau beschrieben und vielfarbig wiedergegeben. Erst kürzlich fand man in Lüttich bei Eröffnung des Schreines des h. Bischofs und Stadtpatrons Lambertus die Gebeine desselben in ein kostbares Leichentuch eingehüllt, welches offenbar der orientalischen Fabrication angehört. Die grosse Ausdehnung und äusserst gute Erhaltung dieses seltenen *drap de mort* macht es wahrscheinlich, dass man dasselbe im Mittelalter zur Bekleidung und Verzierung des Reliquienschreines des h. Lambert angewendet hat.

Kehren wir nach diesen Andeutungen über die Reliquienhüllen wieder zu unseren *pallia ad tumbas* zurück. Der Gebrauch, die Gräber der Heiligen mit reichen Seidengeweben zu bekleiden, ragt, wie bemerkt, bis in die ersten christlichen Jahrhunderte hinauf. Schon der römische Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus, welcher in der letzten Hälfte des IV. Jahrhunderts lebte, spricht von einem purpurnen Behang, welcher von dem Grabe des heil. Diocletianus geraubt wurde. Gregorius von Tours erzählt bei Gelegenheit der Ankunft des Königs Sigbert in Paris, dass ein fränkischer Anführer in die Kirche des heiligen Dionysius eintrat und an den reich mit Gold und Perlen verzierten seidenen Behang Hand anlegte, welcher das Grab des h. Martyrers und Kirchenpatrons bedeckte. Als der h. Austremonius, Bischof von der Auvergne, in der Kirche zu Issoire begraben worden und man es unterliess, seine *tumba* mit seidenen Stoffen zu bekleiden, welche Verhüllung zu jener Zeit zugleich als eine Vorbedeutung der Canonisation des Verstorbenen betrachtet wurde, so erschien einem seiner Nachfolger, dem Bischof Cantin im Traume dieses Grab, umgeben von weissgekleideten, singenden Gestalten, worauf dieser die Grabstätte kostbar ausstatten und mit reichen Stoffen verzieren liess. Von dem Behange, welcher das Grab der h. Agatha bedeckte, wird erzählt, dass die Einwohner von Catania durch denselben wunderbarer Weise eine Feuersbrunst gelöscht hätten, welche durch einen Ausbruch des Aetna entstanden war. Dass die Verhüllung des Grabes eines Heiligen ein Zeichen der grössten Ehrerbietung war, ersieht man aus der Erzählung eines Wunders, welches sich am Grabe des heil. Gorgonius zugetragen haben soll. Dort heisst es nämlich: *Post non multum autem temporis erat anniversaria solemnitas ejusdem martyris, et ipse Adelbero jam praesul (Metensium) venit interesse sacris solemniis.... Caecus... sanctum poscebat Gorgonium miserere sibi. Et ecce ... caeco reparantur lumina diu negata. Quod cernens episcopus, in gaudium attolitur maximum ... sumensque pallium, quod secum detulerat, sancto superponit tumulo.*

Anastasius Bibliothecarius erwähnt in seiner Biographie der Päpste von Leo III., welcher Zeitgenosse und Freund Karl's des Grossen war, dass derselbe die Grabstätten mehrerer Martyrer mit seidenen *pallia* verziert habe.

Wir könnten diese Citate aus älteren Schriftstellern noch ganz bedeutend vermehren, wenn wir nicht befürchteten, gar zu ausführlich zu werden. Gehen wir desshalb hier zur näheren Beschreibung der Verzierung dieser kostbaren Bekleidung verehrter Grabstätten über, welche sich am besten aus den Angaben älterer Schatzverzeichnisse ersehen lässt. In dem Inventar des Domes zu Bamberg heisst es zum Jahre 1128 hierüber: *Pannus saracenus et alius acupictus ad sepulcrum imperatoris.* Der Kaiser, von welchem hier die Rede ist, Heinrich II., der Gründer des bamberger Domes, wurde vom Papst Eugen III. unter die Zahl der Heiligen versetzt. Im Schatze der Kathedrale von Salisbury befanden sich im Jahre 1222: *Pallium unum quod dedit Dnus. Epis. H. ad tumbam Sancti Osmundi. — Item velum unum de Serico supra sepulchrum.* Dass namentlich das erstere dieser beiden *pallia* sehr

reich gewesen sein muss, lässt sich schon daraus schliessen, dass dasselbe ein Geschenk des Bischofs war. Auch das reiche Schatzverzeichniss der Metropolitankirche des heil. Vitus zu Prag weist zum Jahre 1387 mehrere kostbare Grabtücher nach, welche meistens von fürstlichen Personen geschenkt worden waren, um die Reliquien berühmter böhmischer Heiligen und Patrone an Kirchenfesten zu bedecken. Es heisst daselbst: *Item quatuor cortinae novae, duae stripheae in rubeo et duae flaveae, simplices, omnes de zendalino, quas dedit regina Johanna pro sepulcris patronorum tegendis. — Item cortina cum crucibus aureis et circumferentiis de rubeo nachòne, cum qua solet tegi sepulcrum sancti Wenceslai in diebus festivis. — Item cortina sancti Viti de duobus nachonibus, qua tegitur sepulcrum sancti Viti. — Item cortina ad modum czlami viridis quotidiana, qua tegitur sepulcrum sancti Sigmundi.* — Bei den feierlichen Vigilien der Heiligen, welche jährlich wiederkehrten, scheint man die kostbaren, vielfarbigen Behänge ihrer Gräber mit schwarzen vertauscht zu haben, wie sich dies aus einem Schatzverzeichnisse der Kathedrale von Ollmütz zum Jahre 1435 entnehmen lässt, wo es heisst: *Item lectura super sepulchro sancti Christini nigro colore curea monstrancia (?) que ponitur super sepulcrum in vigilijs solempnibus.* In dem Inventar der Kirchengüter von Sanct Brigitten zu Köln liest man zum Jahre 1541 unter andern stofflichen Gegenständen auch: Item eyn Doich gemaildt lynenn umb dat graff. Wir lassen es dahin gestellt sein, ob dieses gemalte Leintuch wirklich in der althergebrachten Weise zur Bedeckung des Grabes eines bestimmten Heiligen gedient habe.

Als gegen Ausgang des Mittelalters in manchen Kirchen der Gebrauch einging, die *tumbae* berühmter Heiligen und angesehener Verstorbenen an ihrem Gedächtnisstage mit reichen Stoffen zu bedecken, so pflegte man statt dessen bei Anniversarien das Grab durch einen hölzernen Katafalk darzustellen, welcher dann ebenfalls mit Tüchern, meist in schwarzer Farbe, bekleidet wurde.

M. Carriere's Gedanken über gothische Baukunst.

In lichtvoller Erhabenheit des ganzen Baues sollte der Schauer des Unendlichen das Gemüth ergreifen, das Geheimniss Gottes sich offenbaren, nicht im Dunkel einer engen Stätte.

Im Grundriss war zunächst das lateinische Kreuz beibehalten, in den grossen Domen aber gesellten sich im Langhaus dem überragenden Mittelraume auf jeder Seite zwei Seitenschiffe, eines in den Querflügeln, und der runde Chorschluss ward durch einen polygonen ersetzt, der zur vollen Höhe des Baues emporsteigt, aber von einem Kranze niedriger Capellen umgeben wird. Das Kreuzgewölbe der Decke ward beibehalten, aber die Gurten, die im romanischen Stil ornamentartig hervortraten, wurden jetzt zu Trägern ausgebildet und die Decke wie ein Kreuznetz von Gurten und Rippen construirt, die in der Linie des Spitzbogens sich trafen und spannten, so dass die sphärischen Dreiecke zwischen ihnen nur wie eine leichte Füllung erschienen, das ganze Gewölbe sich in schwebender Bewegung aus den Pfeilern entfaltete. Diese erhielten nun alle den gleichen Abstand und die gleiche Gestalt; der Spitzbogen machte es möglich, auch die doppelte Breite des Mittelschiffs zu überspannen, und dem Kreuzgewölbe hier die Gestalt des Oblongums zu geben, während es in den Seitenschiffen die des Quadrats bewahrte. Der Spitzbogen aber wirft viel entschiedener die Last auf die Achse der Stütze und bedarf eines viel schwächeren Seitenschubs als der Rundbogen, der Pfeiler konnte daher viel schlanker werden und nahm wieder die runde Säulengestalt zu seinem Kerne; während aber diese in Griechenland durch die Riefelung einwärts gezogen ward und doch einheitlich herrschend blieb, quellen aus ihr kleinere oder grössere Kreisausschnitte in symmetrischem Wechsel hervor und bilden auf der gemeinsamen Basis eine wohlgegliederte Gruppe: an dem Schafte strahlen leichte Halbsäulchen hoch bis zur Decke empor, grössere oder kleinere Dienste, wie man sie passend genannt hat, denn sie sind es, auf welchen das Gerippe des Gewölbes ruht. Ein kelchförmiges Capitäl leitet diesen Umschwung ein; das Aufstreben soll nicht gehemmt werden, wie Zweige aus dem Stamme sich allseitig ausbreiten, so soll die Decke aus ihrem Pfeiler hervorspriessen, daher kein Ausdruck der Last, kein Würfelknauf, sondern eine sanft sich aufschwingende Linie, hold umkränzt von schmückenden Blättern, „durch welche die edle Gestalt des Stammes durchblickt wie durch das Frühlingsgrün der Bäume“ nach Schnaase's schönen Worten. Die gewölbtragenden Bogen setzen die Gestalt des Pfeilers im Wechsel elastischen Einziehens und Hervorquellens durch Rundstäbe und Hohlkehlen fort, aber die Rundstäbe wurden dem Spitzbogen gemäss selber herz- oder birnenförmig zugespitzt, und der Schlussstein, wo die Diagonalen der Gurten sich schneiden, ward gern mit einer Blätterrose geschmückt, die schwebenden Felder zwischen ihnen mit Sternen. So standen Pfeiler und Decke in organischem Zusammenhang, und es bedurfte keiner starken Mauermasse mehr zum Widerlager, sondern man brauchte nur nach aussen hin

die Stützpunkte der Gewölbgurten zu sichern, und die Seitenträger der Seitenschiffgewölbe, die nach aussen als Strebepfeiler vortraten, erhielten natürlich auch nun die gleiche Behandlung wie ihre freistehenden Genossen. Die lebendige Bewegung aufstrebender Kräfte, ihre Entfaltung zur schwebenden, nicht lastenden Decke erschien in einer reichen symmetrischen Gliederung, und der Zweck, die Bestimmung, die Leistung war durch die Form selber ausgesprochen, durch anmuthiges Ornament sinnvoll umspielt.

War aber die gleichmässig starke Mauer aufgelöst in eine Reihe von Strebepfeilern, so bedurfte es nur unten und oben eines Abschlusses für das Gebäude, die ganze mittlere Fläche konnte offen bleiben, und gab als ein einziges grosses Fenster dem ersehnten Lichte freien Eingang in das Heiligthum. Die hohen Fenster erhielten eine Umrahmung, deren Profil im Wechsel von Hohlkehlen und Stäben an die Pfeiler anklingt und die durch den Spitzbogen abgeschlossen wird; von der Brüstung bis zu ihm hin wurden mehrere schlanke Pfosten eingefügt und mit Spitzbogen untereinander verbunden, der Raum unter dem Bogen des Ganzen aber durch Maasswerk ausgefüllt, zunächst kreis- und rosettenförmig, dann dem Drei- oder Vierblatt des Klees ähnlich, dann im Formenspiel geschwungener Linien, das Ganze wie eine steinerne Blüthe der aufstrebenden Pfostenstengel, doch ohne Naturnachahmung, alles in geometrisch messbaren Kreissegmenten dem Gesetze des Materials und der Architektur gemäss. Wollte man die horizontalen Mauerreste noch beleben, so lief unter den Fenstern des Obergeschosses eine Bogengalerie her, oder diese Pfeilerstäbe und Spitzbogen standen als Triforium ornamentartig vor der Wand über den Scheidbogen oder dem Basament der Aussenmauer. Die oft so phantastischen Verzierungen des romanischen Stils sind auf diese Weise jenen einfachen Linienverschlingungen gewichen, in denen das Princip des Spitzbogens wiederklingt, während um die Capitälkelche die heimischen Blüten und Blätter der Rose, Rebe, Eiche erscheinen. Die constructiven Glieder des Baues sind aber schon so behandelt, dass ihre Kernform zweckvoll und anmuthig zugleich, also echt künstlerisch gestaltet ist, dass daher das Ornament keine müssigen Massen zu bekleiden braucht, sondern das Grosse selbst in zierlicher Feinheit sich darstellt, und der zusammenhangende Organismus des Ganzen seinen Schmuck im Einzelnen aus sich selbst, aus seinen constructiven Kräften erzeugt.

So ist der Eindruck des Innern feierlich lichtvoll, erhebend und erfreuend zugleich. Das Auge wird von den Pfeilern emporgezogen, welche sich aus sich selber zur Decke verzweigen, und die mannigfaltigen Durchblicke und Reflexe im Spiel von Licht und Schatten gewähren an sich einen malerischen Reiz. Und wie die Malerei nicht an die Schwere der Materie gebunden ist, so scheint dieselbe auch in dieser malerischen Architektur überwunden; nichts lastet und drückt, alles hält einander in gegenseitiger Strahlung und Spannung, der allseitige Lebensdrang trägt sich selbst in harmonischer Wechselwirkung, die Sehnsucht nach dem Unendlichen ist zugleich geweckt und gestillt. Aber hierzu kommt noch, dass das Licht nicht durch weisse, sondern durch farbige Fenster hereinscheint und dass dadurch ein magisches Spiel ineinander verschwebender Töne hervorgebracht wird, während aus der höchsten Quelle, aus der thurmartigen Laterne über dem Kreuzungsquadrate, das Licht voll und rein hervorbricht und damit wieder das Auge nach diesem idealen Mittelpunct lockt. Die Farben der Fenster fügen sich zu Gestalten, zu Bildern zusammen und schimmern am Boden, an den Pfeilern wieder, wenn ihr voller Glanz die Steine trifft. Das Material selbst nimmt gern am festen Pfeilerkern einen dunkeln, an den Diensten einen hellern Ton an, und Gold funkelt an den Sternen der Deckenfelder oder an den Ornamenten der Capitäle. Dieser Farbenzauber des Helldunkels gesellt sich dem Wunder der Construction, welche alle Erdenschwere besiegt, und vollendet den malerischen Eindruck des Ganzen.

Betrachten wir das Aeussere, so treten hier die Strebepfeiler aus der Mauer hervor und lösen sie in Einzelglieder auf, welche durch den gemeinsamen Sockel und das Gesimse des Dachs verbunden werden, über dieses aber mit freien Spitzen gen Himmel ragen; sie erheben sich in mehrern Absätzen wie in organischem Wachsthum nach oben hin verjüngt; die Absätze sind durch feine horizontale Bänder bezeichnet, die sich über einen Rundstab und einer Hohlkehle abgeschrägt niederneigen. Stab- und Maasswerk leitet das Auge von einem Absatz zum andern empor; die Belastung der unteren Theile ist technisch nothwendig und führt ästhetisch dazu, dass man die Strebepfeiler mit einem Spitzhelm und säulengetragenem Baldachin bekrönt, oder sie in schlanke Pyramiden, die Fialen, auswachsen lässt, die auf den Spitzen Kreuzblumen tragen, und an den Ecken, an den Seiten mit kleinen Steinblumen, Knollen oder Krabben geschmückt sind. Aber die Pfeiler, welche das Dach des Mittelschiffs hoch über die Seitenschiffe emportragen, bedürfen eines Haltes nach aussen, und finden ihn durch Strebebogen, die man von den äussern Strebepfeilern durch die Luft nach ihnen hinschlägt, und sind zwei Seitenschiffe vorhanden, so ragen auch die Pfeiler, die sie theilen, über das Dach hervor, und von aussen zu ihnen, von ihnen nach dem Dache des Mittelschiffs hin gehen nun die Bogen schräg aufwärts,

dadurch entlastet, dass sie selbst im Innern maasswerkartig durchbrochen sind. Sie tragen auf ihrem Rücken die Rinnen für das Wasser, dass dann thierische oder dämonische Gestalten ausspeien. So sehr ist die Gothik eine Architektur des Innern, dass nach aussen hin der Organismus des Baues sein Knochengerüste, sein Steingerippe zeigt, das in der Natur unter der undurchbrochenen Hülle des Fleisches und der Haut liegt; hier aber tritt alles constructiv Bedeutende auch mächtig und bestimmt hervor, aber allerdings mehr in malerischer Fülle als in plastischer Klarheit, und es lässt sich nicht läugnen, dass besonders am Chorschluss und überhaupt bei perspectivischer Ansicht diese Streben und Bogen sich vor uns etwas verwirren. Die einheitlich horizontale Linie des Daches wurde nicht bloss durch sie unterbrochen, sondern auch zwischen ihnen über den Fenstern durch spitzgiebelige Aufsätze, deren Inneres Maasswerk öffnet und schmückt, deren Seitenpfosten in einer Kreuzblume ausblühen; Wimberge, Windbergen ist ihr Name. In die Seitenansichten kommt einige Ruhe durch die hervortretenden Querflügel, die mit einem Portal sich öffnen, und über demselben ein grosses Fenster wieder durch einen Wimberg bekrönen. Ihren entschiedensten Ausdruck fand die Einheit wie die Höhenrichtung in der Façade, mochte nun ein Thurm vor dem Mittelschiff emporsteigen, oder lieber noch zwei gleiche Thürme vor den Seitenschiffen stehen und das Hauptschiff kraftvoll umschliessen. Dann war in dessen Mitte das Hauptportal, und über demselben ein grosses Prachtfenster und reichausgestatteter Giebel, während die Thürme zunächst durch vier mächtig hervorspringende Eckpfeiler senkrecht emporstiegen, und zwischen diesen die Mauern durch Portale und Fenster sich öffneten, durch Stab- und Maasswerk belebten. Eine Galerie schloss diesen Unterbau, in dessen vier Ecken nun spitze Fialen aufsprossen, während zwischen ihnen ein achteckiges Obergeschoss mit hohen Fenstern luftiger und leichter sich erhob, und zwischen seinen Wimbergen dann die steile achtseitige Pyramide des Helms in der Art das Ganze bekrönte, dass acht Steinbalken mit an ihnen emporklimmenden Krabben in einer Spitze zusammentrafen und mit einer Kreuzblume endeten, zwischen ihnen aber horizontale Stäbe ein Netz von Maasswerk aufnahmen. Dieses lichte durchbrochene Steindach war zwar weder zweckmässig noch in seiner riesenhaften Höhe leicht vollendbar, aber es zeigt das rücksichtslos ideale Streben, einem Drange des Gemüths, einem Gefühl des Aufschwungs den mächtigsten Ausdruck zu verleihen.

Die reichen Prachtbauten, in welchen überhaupt die Gothik zur Vollendung kommt, werden mit freiem Maasswerk wie umsponnen oder spitzenartig geschmückt, und in diesem Ornamente setzt sich eben die architektonische Construction mit eigener Triebkraft fort. Wie die Baukunst im Innern der Malerei keine selbständige Fläche lässt, und die Bilder der Fenster zu Mitteln ihres eigenen malerischen Eindrucks macht, so gewährt sie zwar in den Tabernakeln und an den Portalen für Einzelstatuen, für Gruppen und Reliefs den Raum, aber sie zieht die Gestalten in die eigene Richtung hinein, sie macht sie lang und schmal und gibt den Gewändern einen weichen Fluss, der Haltung selbst ein schwärmerisch gefühlvolles, bald demüthiges, bald verlangendes Gepräge der Beziehung auf ein Jenseitiges, Unendliches; sie lässt thierische, dämonische, menschliche Figuren an den Enden der Strebebogen zu Wasserausgüssen in seltsam vorgestreckter Bildung mit Humor, oft aber auch mit cynischer Derbheit dienen; sie stellt in das Pfostenwerk der nach innen sich verjüngenden Portale nicht bloss Figuren senkrecht auf, sie lässt sie auch der Neigung der krönenden Giebellinien folgen, wo sie herabzufallen drohen oder sich biegen und winden müssen; sie füllt das Mittelfeld mit Reliefs, die aber bei ihrer Kleinheit wenig für sich bedeuten, — kurz sie wird der Plastik nicht um dieser selbst willen gerecht, sie scheint zu empfinden, dass ein selbstgenugsames Beruhen in sich, ein Gleichgewicht des geistigen und sinnlichen Lebens, wie es derselben eignet, hier mit der bewegenden Kraft des Ganzen, die Alles aus sich hervortreibt, nicht im Einklang stände. Der Spitzbogen ist das herrschende Princip; er war technisch längst vorhanden, aber ästhetisch ward er hier verwerthet und zum Ausgang wie zum Bestimmungsgrunde des Baues; das Aufstreben vollendet sich durch ihn, durch ihn ist es möglich, das Ganze als die Einigung selbständiger verticaler Glieder erscheinen zu lassen, die in ihm gipfeln und einander tragen.

Vergleichen wir den gothischen Dom mit dem dorischen Tempel, so ist er der volle künstlerische Gegensatz desselben. Dort ist das Innere vor Allem herrlich, hier war es unbedeutend, das Aeussere aber edelschön gestaltet, im Gleichgewicht von Kraft und Last und in der Versöhnung ihres Kampfes, während dort die Kraft allen Druck der Schwere überwindet. Der griechische Tempel lagert sich mit ruhigem Behagen auf der Erde, die Horizontallinie des Architravs, des Gesimses herrscht, und in stumpfem Winkel neigen sich die Giebellinien zusammen, während in dem gothischen Dome die steilen Thurmspitzen den Himmel suchen, die Strebepfeiler, die Wimberge überall das Dach unterbrechen und überragen, und eine über das Irdische hinausdrängende Triebkraft überall uns mit sich emporreisst. Im griechischen Bau waltet die Einheit vor, er ist maassvoll klar, in sich geschlossen, der gothische macht die Mannigfaltigkeit zum Princip, es ge-

nügt ihm, dass die individuel gestalteten Glieder vom Geiste des Ganzen durchdrungen sind. Dort scharfer Gegensatz und seine Ausgleichung, hier sanfte Uebergänge, ein rastlos sich Entfalten und Verzweigen. Dort das Werk selbst von plastischem Eindruck und für die Sculptur berechnet, hier malerische Fülle, hier die feierlich milde Stimmung des Innern mit Hülfe des farbigen Lichtes erreicht.

Die sogenannten Sacraments-Fähnlein [1]).

Sehr häufig trifft man bei Processionen mit dem allerheiligsten Sacrament in nächster Umgebung von diesem Fähnlein, welche zu oberst auf ihrer Tragstange eine Laterne mit brennender Kerze zeigen. Ihre heutige Form aber und überhaupt ihre ganze Ausstattung scheint uns für ihre Bestimmung nicht schön genug zu sein, daher möchten wir hier versuchen, einige Winke zu geben, wie sich die daran vorfindlichen Missstände etwa am besten und ohne grossen Aufwand heben liessen.

Ihren Ursprung leiten die oben genannten Fähnlein mit einer Laterne zu oberst der Tragstange sehr wahrscheinlich von den Laternen her, welche auf Stangen befestigt wurden. Laternen, welche mit Glas geschlossen werden, sind bei einer Procession mit dem Allerheiligsten unumgänglich nothwendig, weil das Licht an einer frei getragenen Kerze nur zu leicht bei dem feinsten Luftzug erlischt und die Gefahr, der bei feierlicher Begleitung des Allerheiligsten vorgeschriebenen Lichter beraubt zu werden, läge zu nahe. Daher führte man die Laternen ein und stellte sie auf mehrere Fuss hohe Stangen, um so jene dem feierlichen Ausdrucke von allem Uebrigen, was zu so einer öffentlichen Umtragung des Allerheiligsten gehört, besser anzupassen. Wenn so eine Laterne schlank und zart gebaut wird, so kann sie auch einen gefälligen Anblick gewähren, aber leider sucht man nach solchen Traglaternen in neuerer Zeit fast überall vergebens; es befriedigt weder ihre Form noch die an derselben angebrachten Verzierungen. Der Bau ist gedrückt und die Einzeltheile sind eine geschmacklose, meist gepresste Arbeit einer Fabrik oder des ersten besten Weissblechners oder Spenglers. Dank daher der Redaction des Kirchenschmucks für das schöne Muster einer Processionslaterne, welche die erste Hälfte des XVI. Bandes enthält. Wie überhaupt die Fahne die Feier einer Procession erhöhen soll, so mag es auch dieselbe Bewandtniss mit den Fähnlein haben, welche man zunächst dem Allerheiligsten findet. Wie man dazu kam, diesen Laternenstangen noch ein Fähnlein anzuhängen, ist schwer zu erklären. Wahrscheinlich sollte es Anfangs nur eine Verzierung sein, eine Draperie der Laterne, welche allmählich grösser wurde und endlich den Dienst einer Chorfahne mitbesorgte. Dies mag ökonomisch sein, aber nicht immer schön. Uns einmal befriedigte noch keines von diesen Laternfähnlein; mag sein, dass wir noch nirgends das Ganze in einer edleren Weise zusammengestellt sahen! Jedoch da dieser Gebrauch einmal bereits in vielen Orten eingeführt ist und man gegen manche neuere Einrichtungen, wie wir aus mehrjähriger Erfahrung wissen, umsonst kämpft, und Aenderungen ohne Aussicht auf nur irgend einen guten Erfolg nicht anrathen mag, so bleibt kein anderer Vermittlungsweg übrig, als dass man bei Neuschaffung die bisher übliche Form gefällig zu machen sucht.

Beginnen wir nun zu oberst mit der Laterne. Wie bereits bemerkt, erfordert diese einen schlanken zarten Bau, damit sie über der ohnedies kleinen Fahne nicht als zu plumper Abschluss des Ganzen erscheint. Nun kommen wir zur Fahne. Zunächst ist deren Schnitt zu bestimmen und besonders auf den unteren Rand Rücksicht zu nehmen. Einsprache muss man mit allem Nachdruck erheben gegen den modernen Gebrauch, dass die Fahnen nach unten in allen möglichen Formen, eckig oder spitz u. dgl. ausgezackt werden. Wir sind der Ansicht, dass ein Sacraments-Fähnlein die Form eines Rechtecks haben soll. Kaum dürfte es zu empfehlen sein, eine so kleine Fahne durch Einschnitte in zwei oder drei Flügel abzutheilen. Die Ausschmückung mit Fransen passt nur am unteren Rande.

Was dann die weitere und eigentliche Ausstattung an der Vorder- und Rückseite dieser Fähnlein betrifft, so möchten wir an ihnen nicht minder als an den grossen Passionsfahnen ein grösseres Interesse für die kirchlichen Ornamente wahrnehmen. Wir wollen nichts wissen von jenen in Oel gemalten Bildern, welche leider noch immer für gewöhnlich auf Fahnen vorkommen und zudem noch von Malern herrühren, welchen eine Befähigung zu besseren Leistungen fehlt. Wir verwerfen diese Bilder zu genanntem Zwecke unbedingt, weil sie der Bestimmung einer Fahne gerade entgegen sind. Die Fahne flattert und spielt frei im Winde; das Oelbild setzt eine steife Berahmung voraus, und so sind zwei einander widersprechende Elemente in Verbindung gebracht, beiden zum Nachtheil. Daher sollen diese Fähnlein entweder gar nicht oder mit gestickten Darstellungen geschmückt werden. Was die Wahl der Technik anbelangt, so kann man vermöge vielfacher Erfahrung mit Grund anrathen, dass die sogenannte Mosaikstickerei in Anwendung komme, weil sie

1) Kirchenschmuck. Jahrg. 1868.

sich wirklich in ausgezeichneter Weise zu diesem Zwecke eignet. In Hinsicht der Darstellung an fraglicher Stelle wählte man bisher einen Kelch mit darüber schwebender Hostie oder eine Monstranz. Uns scheint dies zu arm oder besser gar nichts sagend, da es nichts anders als eine schlechte Copie von dem da ist, was in Wirklichkeit daneben einhergetragen wird. Man denke doch an die so herrlichen Vorbilder des Allerheiligsten, wie sie uns der alte Bund bietet, als: Melchisedech's Opfer in Brod und Wein, Sammlung des Manna etc., oder die vier Evangelisten und ihre Sinnbilder, die zwölf Apostel, oder eine schwebende Engelgestalt nach den schönen Motiven, welche uns das Mittelalter hinterlassen hat, und auf das Spruchband, das der Engel hält, setze man einen Vers oder dessen Anfang aus dem erhabenen Lobgesang: *Tantum ergo* etc.

Beinahe in allen Orten trifft man die Sacraments-Fähnlein, so wie den Processions-Baldachin in rother Farbe; wir bemerken aber, dass dies allerdings einst allgemeiner Gebrauch in Deutschland und sehr wahrscheinlich auch in anderen Ländern war, aber nun hat die Congregatio der Riten die weisse Farbe für alle Paramente und Stoffe, welche in nächster Verbindung mit dem Allerheiligsten stehen, unbedingt vorgeschrieben. A.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Danzig. Die Herstellung der Wandgemälde im Dom zu Marienwerder, welche Fr. v. Quast im Jahre 1862 unter der Tünche entdeckt hat (vgl. meinen letzten Bericht darüber im „Organ für christliche Kunst", 1867, Nr. 3, S. 30), ist jetzt nahezu vollendet. Trotzdem die einzelnen Bilder, mit geringen Ausnahmen, wenig schön sind, bildet der ganze, rings um das Langhaus unter den Fenstern sich herumziehende Cyclus doch einen dem erhabenen Gotteshause entsprechenden, sehr würdigen, in der Provinz Preussen diesem Dom eigenthümlichen Schmuck. Viele Darstellungen sind durch die Gegenstände und die Art und Weise der Auffassung interessant. Doch ist sehr zu bedauern, dass die Herstellung der Bilder, wovon oft nur noch sehr geringe Spuren erhalten waren, nicht einer Hand anvertraut worden ist, welche mit der Anschauungs- und Kunstweise des Mittelalters und dem Bilderkreise der christlichen Kirchen vertraut ist. Mancherlei scheint willkürlich ergänzt, anderes nicht verstanden. Da der Kunstwerth dieser Bilder sehr gering ist, so war ihr Hauptwerth vor der Herstellung ein archäologischer. Sie waren als Denkmale der Anschauungsweise des Mittelalters für wissenschaftliche Untersuchungen von Wichtigkeit. Da aber die Restauration des Vertrauens entbehrt, sind sie für die Wissenschaft jetzt fast verloren. Der (unbekannte) Verfasser des Aufsatzes im Jahrgang 1867 Nr. 108 (Beilage) des in Graudenz erscheinenden „Geselligen" dürfte mit seinen Vorwürfen nicht ganz Unrecht haben.

R. Bergau.

München. Auch hier ist eine Kunst-Gewerbeschule gegründet, welche mit 1. October ins Leben treten soll. Dieselbe hat die Aufgabe, Architektur, Plastik und Malerei in ihrer Zusammengehörigkeit und vollen Verwendbarkeit für Industrie und Gewerbe kennen und anwenden zu lehren. Diese Aufgabe soll erreicht werden durch künstlerische Studien und technische Uebungen, durch Vorlesungen und durch die von der Schule geleitete Benutzung der königl. Sammlungen, insbesondere des National-Museums. Zum Professor und Director der Schule ward der bisherige Lehrer und Vorstand der akademischen Vorschule, Hermann Dyck, ernannt; zu ordentlichen Professoren: a) für das Fach des Figurenzeichnens nach der Antike und dem lebenden Modell Historienmaler und Titular-Professor Michael Echter; b) für das Fach des Modellirens, Schnitzens und Formens in Gyps der bisherige Hülfslehrer Bildhauer Heinrich Otto, beide vom 1. Juli an; zu ordentlichen Professoren vom 1. September an in provisorischer Eigenschaft: a) für das Fach des Ornamenten- und Thierzeichnens der Künstler August Spiess; b) für architektonische Stillehre und architektonisches Zeichnen der Architekt Emil Lange; c) für das Fach des Treibens und Ciselirens in Metall, dann des Emaillirens der Erzbildner Friedrich Miller. Das Fach der Flächen-Decoration, Tapeten- und Decorations-Malerei übernimmt der Historienmaler und Professor Eugen Neureuther. Ausserdem soll der Universitäts-Professor Dr. Reber Vorträge über Kunstgeschichte, der Professor Seeberger an der Akademie der bildenden Künste Vorträge über Perspective und Schattenlehre halten.

Nürnberg. Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit schreibt in Nr. 5 d. J.: Der Appell Sr. Majestät des Königs Ludwig II. von Baiern an die Bewohner Nürnbergs hat zur Folge gehabt, dass die hiesige Schützengesellschaft den Beschluss fasste, ihre schönen alten Silberpocale vom XVI. bis XVIII. Jahrhunderte im germanischen Museum aufzustellen, wodurch unsere Sammlung von Goldschmiede-Arbeiten eine wesentliche Bereicherung erhalten wird. Diese Reihe von Pocalen, die bisher nur bei den Festen der Gesellschaft ans Tageslicht kamen, wird so den Besuchern un-

serer Anstalt, somit auch dem in Nürnberg verweilenden reisenden Publicum zur Besichtigung gebracht, und wir haben die feste Ueberzeugung, dass diese der Initiative Sr. Majestät wie dem Beschlusse der Schützengesellschaft für solchen Genuss zu grossem Danke verpflichtet sein werden.

Die am 1. Mai d. J. erfolgte Auflösung der Zünfte in Baiern hat Veranlassung gegeben, dass nun nicht bloss über das Vermögen, sondern auch über die gewerblichen Insignien, Pocale, Urkunden, Laden, Schilde u. s. w. verfügt wird. Das germanische Museum hatte hierbei die natürliche Pflicht, dahin zu wirken, dass die den nürnberger Innungen gehörigen Gegenstände nicht verschleudert, sondern, wo möglich, alle, zu einem Ganzen vereinigt, im germanischen Museum aufgestellt werden, und hat dazu ein besonderes Local angeboten. Von einer Anzahl Innungen wurden auch sehr dankenswerthe, darauf bezügliche Beschlüsse gefasst. Andere haben die Aufstellung im städtischen Museum beschlossen, so dass auch hier die Sachen wenigstens erhalten werden. Leider fanden jedoch einige Innungen für gut, die Gegenstände zu verkaufen. Wir glauben vermuthen zu dürfen, dass hiesige und fremde Antiquitätenhändler, die sich zur Zeit bei einer grösseren Antiquitäten-Auction hier befinden, durch geheimes Wirken zu diesen Beschlüssen beigetragen haben, wie auch unmittelbar nach denselben einige Gegenstände an fremde Antiquitätenhändler verkauft worden sind, ehe das germanische Museum oder das baierische National-Museum in München, das eine Aufforderung an die Zünfte in Baiern erlassen hatte: Dinge, die etwa verkauft werden sollten, ihm zuerst anzubieten, — in der Lage waren, die Gegenstände erwerben zu können.

Um so anerkennenswerther sind die Beschlüsse der Innungen, welche die von den Vorfahren ihnen überlieferten Gegenstände der Zukunft aufbewahren zu müssen glaubten. Es ist ja über ähnliche Fragen an allen Orten Deutschlands in jüngster Zeit verhandelt worden, so dass das germanische Museum von der Nation die Ehrenpflicht hatte, am Orte seines Sitzes wenigstens in dem angedeuteten Sinne zu wirken, und sich verpflichtet fühlt, öffentlich Rechenschaft abzulegen, in welcher Weise und mit welchem Erfolge dies geschehen ist.

Als ein erfreuliches Zeichen des Interesses, welches sich für unsere National-Anstalt kundgibt, haben wir die Thatsache anzusehen, dass im Laufe dieses Monats der königl. baierische Cultus-Minister den königl. Ministerialrath Herrn Giehrl hieher gesandt hat, um sich an Ort und Stelle über den gegenwärtigen Stand des germanischen Museums und dessen Bedürfnisse zu informiren.

In ähnlichem Sinne hat sich unmittelbar vorher Se. Königl. Hoheit der Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen durch den fürstlichen Hofrath Dr. Lehner über unsere Anstalt Bericht erstatten lassen.

Durch den am 29. v. M. in Berlin erfolgten Tod des Frhrn. Karl v. Aretin, königl. baier. Reichsraths, Geh. Raths und Kämmerers, Vorstandes des baierischen National-Museums zu München, hat unser Gelehrten-Ausschuss einen neuen Verlust erlitten.

Wien. Die Vollendung der Thürme der hiesigen Votivkirche wurde am 18. August, als am Geburtstage des Kaisers von Oesterreich, unter dem üblichen Ceremoniel im Beisein des Cardinals Rauscher und einer grossen Zuschauermenge aus allen Ständen feierlich begangen. Seit einigen Tagen sah man die beiden kolossalen Kreuzblumen mit ihren oben vergoldeten Knäufen bereits auf den Spitzen der Helme prangen. In diese Knäufe wurden nun die Urkunden eingeschlossen, welche den späteren Geschlechtern diesen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Baues verkünden sollen. In der einen Urkunde wird des hochherzigen Gründers der Kirche, des unglücklichen Erzherzogs Ferdinand Max, späteren Kaisers von Mexico, und der sonstigen Beschützer und Förderer des Werkes gedacht. Die andere gibt eine kurze Geschichte des Baues und seines jetzigen Standes. Hiernach wurden während der dreizehnjährigen Arbeit im Ganzen 2,496,000 Gulden für den Bau ausgegeben. Die Steinmetz-Arbeiten zur Weiterführung des Chors, welcher als die nächste Hauptaufgabe zu vollenden bleibt, sind zum grossen Theil bereits ausgeführt. An die Aufstellung des Daches über dem Langhaus und Querschiff wird sofort geschritten werden. In vier Jahren soll die Kirche fertig sein.

Paris. Die von Delacroix gemalte Decke an der Kuppel der Bibliothek des französischen Senats im Luxembourg zu Paris ist eingestürzt; man hofft jedoch die einzelnen Stücke wieder zusammenfügen und auf diese Weise das Werk des Meisters, welches zu dessen glänzendsten Leistungen zählt, erhalten zu können.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 20. — Köln, 15. October 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Ueber Aufnahme vaterländischer Denkmale. — Das alte Rom betreffend. — Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden. — Besprechungen etc.: Wien. Wien. Innsbruck. Bozen. Brixen. Wengen. Rom. Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar.

Ueber Aufnahme vaterländischer Denkmale.

Eine Broschüre, nur zwei Bogen stark, aber voll trefflichen Inhalts, erschien im vorigen Jahre, verfasst vom Architekten K. E. O. Fritsch und verlegt in Berlin (Karl Beelitz), durch welche die hohe Bedeutung von Aufnahmen alter Denkmale für das richtige kunsthistorische Verständniss der monumentalen Vergangenheit, wie auch für Neubelebung und Fortentwicklung der Architektur in unserer Zeit in einer durch die praktische und technische Kenntniss des Verfassers gewürzten Darstellungsweise aus einander gesetzt wird. In der grossen Papierflut unserer Tage geht ein solches prägnantes Wort, das nur ein kleines Spatium für sich verlangt und nicht in einem dickleibigen Buche niedergelegt ist, leicht verloren; wir wollen auf das Schriftchen alle bei dieser Frage Betheiligten aufmerksam machen; wo es ein nachhaltiges Echo findet, muss es sehr heilsam wirken, denn triebkräftige Keime liegen in diesem Gutachten, deren wir einige in ausgehobenen Aphorismen des Schriftchens hier aufzeigen wollen. Die detaillirten Vorschläge zur Organisation des Aufnahme-Verfahrens muss man in dem köstlichen Büchlein selber lesen.

* * *

Man wird, wie auf allen Gebieten menschlichen Wissens und Könnens, so auch in der Baukunst über die Vorzüge und Nachtheile unseres Epigonenthumes streiten können. Durch die Fülle des historischen Materials, das dem studirenden Jünger in der Kenntniss vorhandener Baudenkmale aller Zeiten und Völker geboten wird, ist es ihm freilich sehr leicht geworden, eine allgemeine Uebersicht seiner Kunst zu gewinnen, aber desto näher ist ihm auch die Gefahr gerückt, nur bis an die Oberfläche zu dringen — den Schein zu schöpfen und das Wesen nicth zu begreifen. Die künstlerische Ausbildung der Architekten hat sich verbreitert, aber auch verflacht; Eklektiker und Dilettanten gibt es in Menge, aber gewaltige schöpferische Individualitäten sind heutigen Tages in der Baukunst eben so selten wie allerwärts.

Sollen wir desshalb mit aller Tradition brechen, das Studium der Kunstgeschichte über Bord werfen, die Griechen Griechen, die Italiener Italiener sein lassen, ein Schurzfell umbinden und fröhlich ins Blaue hinein mauern? — Selbst ein Fanatiker wird solches nicht verlangen können. — Es ist überhaupt keineswegs der Zweck dieser Zeilen, idealistische Vorschläge der bekannten Art zu machen, welche einem in der ganzen Entwicklung unserer Zeit wurzelnden Uebel nach dem Recepte — Kopfabhacken gegen Zahnschmerzen — unfehlbar abhelfen sollen. Wir werden die Kenntniss der historischen Monumente schon desshalb niemals entbehren können, weil wir sie niemals von uns abzuweisen im Stande sind; aber es ist unsere Pflicht, diese Kenntniss zu einer möglichst vollkommenen zu machen und den Versuch zu wagen, ob wir das Material, das uns zu erdrücken droht, nicht bewältigen können.

Ich möchte nämlich zuversichtlich behaupten, dass sehr viele der Nachtheile, die gegenwärtig aus dem oberflächlichen Studium der Baudenkmale entspringen, wesentlich durch die Art und Weise desselben bedingt sind und sich mildern, wenn nicht gar vermeiden lassen, sobald dieses Studium ein anderes wird.

Wie gelangen wir denn heute zur Kenntniss der Baudenkmale? Früher zog der Architekt, der die höchste Weihe der Kunst im Studium erlesener Monumente ge-

winnen wollte, mit Fussstock und Bleistift von Stadt zu Stadt, von Land zu Land — sehend, messend und zeichnend, was er dann als Quell seiner künstlerischen Anregung und gleichsam als heiliges Geheimniss in seiner Mappe nach Hause trug. Das ist gegenwärtig sehr viel anders geworden. Die Zeit ist in unseren Tagen zu kostbar, als dass selbst der, dem das Glück eine grössere Kunstreise vergönnt hat, häufig solche langwierigen Specialstudien treiben dürfte. Der reisende Architekt begnügt sich daher in den meisten Fällen mit der allgemeinen Anregung, die er aus der eigenen Anschauung der Monumente gewinnt, einer Anregung, die allerdings durch nichts ersetzt werden kann; seine „Skizzen", die er mehr als Andenken, denn als Studienquell nach Hause bringt, werden zumeist in schönen Bildchen und Veduten bestehen, wenn er nicht etwa, um auch das Skizziren zu ersparen und in derselben Zeit, mit demselben Gelde noch mehr zu sehen, vorzieht sich Photographieen zu kaufen. Die hauptsächlichste Kenntniss aber der historischen Baudenkmale gewinnen wir gegenwärtig fast ohne Ausnahme aus Zeichnungen in Werken und Büchern.

Es liesse sich auch gegen diese Art und Weise des Studiums, falls es so viel als möglich durch eigene Anschauung ergänzt wird, wenig sagen, wenn der Quell, aus dem wir dabei schöpfen, ein lauterer wäre. Ein gutes Theil mechanischer Thätigkeit, ein gutes Theil also an Arbeitskraft, Zeit und Geld würde dadurch erspart. Aber unter den unzähligen Publicationen architektonischer Monumente, die erschienen sind, seitdem Stuart und Revett ihre heute fast noch unerreichten Aufnahmen der attischen Alterthümer herausgaben, ist des Brauchbaren und Zuverlässigen leider nur sehr wenig.

Wenn man Musterung hält unter der Flut dieser Werke, so wird der vorwiegend dilettantistische Charakter derselben wohl keinem Architekten entgehen. Er ist durchaus begründet in der Art und Weise, wie jene Sammlungen entstanden sind. Die älteren, in Deutschland zumeist das Werk begeisterter Kunstfreunde, welche die Schätze ihrer Heimath der Nation zugänglich zu machen strebten, die jüngeren häufig das Resultat einer augenscheinlichen Buchhändler-Speculation — beschränken sie sich mit Vorliebe auf malerische Ansichten und sind in seltenen Fällen geeignet, mehr als eine allgemeine Idee von dem gezeichneten und beschriebenen Bauwerk zu geben. Es soll damit nichts weniger als ein Tadel gegen jene Männer ausgesprochen werden, die das unläugbare Verdienst haben, in einer Zeit, wo die Architekten grossentheils noch in indolenter Abgeschlossenheit verharrten, das Interesse für unsere Kunst und ihre Denkmale wieder wachgerufen zu haben.

Als Vorarbeiten werden ihre Zeichnungen immer brauchbar sein, zur fachgemässen Kenntniss der architektonischen Monumente aber genügen sie nicht mehr. Sie genügen eben so wenig, wie wir uns jetzt mit der Art und Weise zufrieden geben können, nach der bisher das Studium der Kunstgeschichte an der Hand von mehr oder weniger geistreichen Archäologen und Kunst-Schriftstellern, von Doctoren und Professoren getrieben wurde. Auch ihnen werden wir unseren Dank und unsere Anerkennung niemals versagen können, dass sie auf diesem Felde mit unermüdetem Eifer freie Bahn gebrochen — dass sie nicht nur eine mächtige Anregung geschaffen, sondern namentlich auch das historische Material gesammelt und geordnet haben. Ihre Arbeit war eine nothwendige Vorbereitung für diejenige, die uns jetzt noch bevorsteht. Aber diese Kunstgelehrten haben allmählich auch eine solche Menge blendender Phrasen in die Kunstgeschichte hineingetragen, dass man schliesslich vor lauter geistreichen Deutungen ästhetischer Probleme den Kern der Sache, das Verständniss des Bauwerks, wie es als Werk aus der Hand des Architekten hervorging, fast verloren hat. Klarheit und Einsicht in die architektonischen Leistungen der Vergangenheit können wir nur dann gewinnen, wenn wir die Monumente zunächst auf das Genaueste nicht nur nach den Bedingungen des Zweckes, dem sie zu dienen berufen waren, sondern gleichzeitig auch in ihrer Construction studiren; erst dann wird das Wahre vom Falschen, das Absichtliche vom Zufälligen sich scheiden lassen. Viollet-le-Duc ist ja darin ein so classisches Vorbild und der Unterschied zwischen seinen und den Arbeiten dilettantistischer Kunstgelehrter ein so prägnanter, dass ich eine nähere Auseinandersetzung vermeiden kann.

* * *

Fassen wir die Anforderungen zusammen, welche wir an die Aufnahme eines historischen Monuments zu stellen haben, wenn dieselbe als Grundlage architektonischen Studiums nach jeder Richtung hin genügen soll, so werden wir verlangen müssen, dass sie vollständig und dass sie zuverlässig sei. Das Letztere ist wohl selbstverständlich; unter der Vollständigkeit möchte ich verstehen, dass sie in einem so grossen Maassstabe gezeichnet sei, dass sich die Details erkennen lassen, dass sie sich über das gesammte Bauwerk in allen seinen Theilen erstrecke und alle seine ästhetischen wie constructiven Eigenthümlichkeiten erschöpfend zur Darstellung bringe.

Von diesen beiden Gesichtspuncten aus müssen leider auch sehr viele der Publicationen, die von einzelnen Architekten herausgegeben sind, als nicht vollständig genügend

bezeichnet werden; nach den groben Differenzen zu schliessen, die bei zwei verschiedenen Aufnahmen desselben Denkmals häufig genug schon hervorgetreten sind, muss man namentlich in vielen Fällen sogar an der Zuverlässigkeit der Messungen zweifeln.

* * *

Vor Allem das Unternehmen, die historischen Baudenkmale eines ganzen Landes zur Darstellung zu bringen, muss mit ganz anderen Mitteln ins Werk gesetzt werden, als sie für gewöhnlich einem Privatmanne zu Gebote stehen; die Rücksicht auf Gewinn und Verlust darf dabei erst in letzter Linie in Frage kommen.

Es wird dies um so nothwendiger, als es sowohl für die Zwecke der allgemeinen Kunstwissenschaft, noch mehr aber für die Resultate, die sich daraus der praktischen Baukunst ergeben sollen, keineswegs genügt, nur die erlesensten Monumente zu kennen. Auch all die mittleren und kleineren Bauwerke, die unter dem Einflusse der Schulen entstanden sind, welche sich beim Bau grosser Denkmale entwickelten, müssen in Betracht gezogen und verglichen werden. Die kunsthistorische Forschung wird erst in diesen Ausläufern die nothwendigen Mittelglieder gewinnen, ohne welche sehr häufig die Haupt-Bauwerke als unlösbare Widersprüche neben einander stehen; für unser praktisches Schaffen aber kann nichts fruchtbarer und wichtiger sein, als das Specialstudium solcher im engsten Zusammenhange stehender Baugruppen. Wenn wir vergleichen, wie die an einem jener grossen Bauwerke, die man mit Recht „Schöpfungs-Bauten" genannt hat, gewonnenen Motive in Bezug auf Plan-Disposition, Construction und ästhetische Ausbildung gleichzeitig und von denselben Meistern auf geringere Werke übertragen, und wie sie dabei vereinfacht und umgeschmolzen wurden, so werden wir für unsere meist sehr bescheidenen Aufgaben angemessenere Vorbilder erhalten, als wenn wir selbst die aus Kathedralen und Palästen geschöpften Kenntnisse in unseren Kirchlein und Wohnhäusern zu zeigen versuchen. — Aber gerade die Aufnahme dieser oft noch so zahlreichen, grösstentheils aber noch ganz unbekannten und ungewürdigten kleinen Monumente wird ganz unverhältnissmässige Schwierigkeiten und daher die meisten Kosten verursachen.

Unter diesen Umständen ist die Forderung eine natürliche und berechtigte, dass die Aufnahme der Baudenkmale eines jeden Landes wo möglich durch die einheimischen Architekten erfolge, welche über die dazu nöthigen Hülfsmittel am leichtesten verfügen können, und dass eine vollständige Kenntniss aller historischen Monumente allmählich durch Austausch dieser Aufnahmen angestrebt werde.

* * *

Das grösste Gewicht aber möchte ich wiederum auf den unschätzbaren Vortheil legen, der sich aus einer so genauen und vollständigen Erforschung der vaterländischen Bauwerke durch die Architekten eines jeden Landes für die Entwickelung unserer heutigen Baukunst ergeben müsste. Unberechenbar wäre schon der Einfluss, der durch die erste Aufnahme, die Jahrzehnte hindurch eine grosse Anzahl der jüngeren Architekten beschäftigte, — auf deren Ausbildungsgang sich geltend machen würde, unberechenbar der Einfluss des also gewonnenen Studien-Materials für die nachfolgenden Generationen. Hierin würde das natürlichste und gesündeste Gegengewicht gegen jene unglückselige Flachheit, die sich durch die blinde Annahme gewisser Architektur-Schematen ergibt, die, unverstanden, in homöopathischen Potenzen verwässert und als Universal-Recept für jeden beliebigen Fall zur Anwendung gebracht, schliesslich zu jenen Zerrbildern führen, die jeder vernünftige Architekt, welcher Schule er auch angehört, bedauern muss. Es liegt ja doch wohl sonnenklar für jeden, der sehen will, auf der Hand, dass der moderne Baumeister für seine wirklichen Schöpfungen bessere Gesichtspuncte gewinnen muss, wenn er eingehend studirt, wie seine Vorgänger in demselben Klima, mit denselben Baumaterialien und in denselben Constructionsformen, unter ähnlichen Bedingungen und Bedürfnissen, wie sie ihm heute noch vorliegen, ihre Aufgabe zu lösen pflegten, als wenn er sich mit vorwiegender Begeisterung in die Geheimnisse des ägyptischen Königsgrabes und der griechischen Cultusstätten versenkt. Zu copiren braucht er desshalb von keinem Vorbilde!

* * *

Vor allen anderen deutschen Staaten aber muss hier Oesterreich rühmend erwähnt werden, Oesterreich, das trotz aller financiellen Bedrängniss für ideale Zwecke der Kunst noch immer die reichsten Mittel zur Verfügung stellt. Einen glänzenderen Aufschwung hat die moderne Baukunst in keinem Lande erfahren, als dort, seitdem es im Jahre 1848 glücklich gelungen ist, die Allmacht der Beamten-Hierarchie dauernd zu brechen und freien Raum zu gewinnen für die Entfaltung und den Wettstreit künstlerischen Strebens; in keinem deutschen Lande ist seither auch für die Erhaltung und die Erforschung der Baudenkmale so viel geschehen, wie dort.

Die vorzüglichen Arbeiten der zu diesem Zwecke im Jahre 1850 eingesetzten K. K. Central-Commission sind allgemein bekannt und gewürdigt. Wenn jedoch in ihren

Publicationen das kunsthistorische Element noch überwiegt, und der architektonische Charakter etwas zurücktritt, so wird dieser um so glänzender und vollendeter in der seit einigen Jahren durch den Verein „Bauhütte" mit Unterstützung des Staates publicirten Reise-Aufnahmen der Architekturschüler der K. K. Kunst-Akademie repräsentirt. Dem ersten Meister der neugothischen Schule Deutschlands, unserem kölner Landsmann Friedrich Schmidt, der in Oesterreich, wo keinerlei bureaukratische Fussangeln ihn hemmten, die Heimath seines künstlerischen Schaffens gefunden hat, war es vorbehalten, jene süddeutsche Einrichtung zu schönster Entwicklung zu bringen. Im Maassstabe, an Vollständigkeit, in charakteristischer Manier der Darstellung überragen diese Zeichnungen, obwohl nur auf dem Wege des Umdrucks hergestellt, alle bisher bekannt gewordenen Publicationen so entschieden, dass sich keiner scheuen darf, sie als nachahmungswürdige Muster anzuerkennen. Ob die Absicht vorliegt, diese Arbeiten in immer weiterem Kreise auszudehnen und sie zur Grundlage eines systematischen Werkes über die Baudenkmale der ganzen Monarchie zu machen, ist mir unbekannt; jedenfalls würden sie dazu vorzüglich geeignet sein.

Wenn wir nunmehr vergleichen, was dem gegenüber in unserem Vaterlande Preussen geschehen ist, kann man sich leider nicht verhehlen, dass wir in dieser Beziehung sowohl hinter den Leistungen Frankreichs und Oesterreichs, noch mehr aber hinter dem zurückstehen, was wir selbst in Wirklichkeit leisten könnten. — Es fehlt uns wahrlich nicht an der Erkenntniss dessen, was Noth thut, denn die Vorliebe, die man neuerdings den Baudenkmalen der Vergangenheit, namentlich denen des Mittelalters, zollt, ist im stetigen Zunehmen begriffen und nicht geringer als anderwärts — es fehlt, wie glänzende Beispiele das beweisen, den preussischen Architekten auch wahrlich nicht an der Sachkenntniss und dem Geschick, die zur Erforschung, Aufnahme und Darstellung jener Monumente erforderlich sind. Am wenigsten endlich ist Mangel an officiellen Decreten und Maassregeln vorhanden, die man bereits vom grünen Tische her erlassen hat, um diese Zwecke zu fördern. — Aber in unserem, an und für sich armen Lande sind die Kräfte anderweitig so sehr aufs Aeusserste angespannt, dass für die Zwecke der Kunst und Wissenschaft nur sehr geringe materielle Mittel übrig bleiben können; andererseits ist jenen, im bureaukratischen Geiste getroffenen Einrichtungen, in denen trotzdem gesunde Keime enthalten sind, der Lebenshauch, der sie zur Blüthe hätte bringen können, fern geblieben. Man hat sich in diesem, wie in so vielen anderen Fällen mit dem äusserlichen Apparate, mit dem Scheine begnügt, ohne sich viel um den Erfolg in Wirklichkeit zu kümmern. — Nichts desto weniger ist auch in Preussen Einiges, und darunter sehr Bemerkenswerthes sowohl für die Erhaltung und Wiederherstellung, als auch für die Aufnahme und Publication der vaterländischen Baudenkmale geschehen, und hier wie anderwärts stammt die erste Anregung hierzu aus den Zeiten der Romantik, die sich zuerst wieder mit liebevoller Pietät zu den Monumenten der Vorzeit wandte, die man so lange als Barbarenwerk verachtet hatte.

* * *

Die Resultate jedoch, die im Grossen und Ganzen erreicht wurden, sind trotz alledem verhältnissmässig sehr gering geblieben, da die Geldmittel, welche dafür verwendet werden konnten, dem Anlaufe, den man genommen hatte, keineswegs entsprachen. Namentlich in jener Beziehung, die uns hier zunächst wichtig erscheint, in der Publication der vaterländischen Baudenkmale von Seiten des Staates, wie sie doch eine ganz selbstverständliche Consequenz ihrer „Erforschung" sein müsste, ist nichts geschehen.

Es fällt dies letztere um so mehr auf, als mehrere Unternehmungen zur Erforschung und Publication von Baudenkmalen, die unserem Interesse sehr viel ferner liegen, mit einer Opulenz ausgestattet worden sind, die zu jener Sparsamkeit nicht recht im Einklange steht. Ich erinnere an das kostbare Werk über die Expedition nach Aegypten, so wie an die prachtvoll ausgestattete Aufnahme der altchristlichen Baudenkmale Konstantinopels, welche letztere zwar einem Buchhändler in Verlag gegeben, aber doch für so wichtig erachtet worden ist, dass man der Bibliothek jeder Land-Bau-Inspection ein Exemplar davon zutheilte.

* * *

Es ist Vorschrift, dass jeder, der zum Bauführer-Examen zugelassen werden will, neben den auf der berliner Akademie gefertigten Arbeiten auch die Aufnahme eines alten Bauwerkes in mindestens 2 Blatt Zeichnungen beizubringen hat. Bezweckte diese Vorschrift auch wohl weniger eine erweiterte Erforschung der Baudenkmale, als vielmehr die Ausbildung der jungen studirenden Architekten, so hat sie doch mehrfach auch dem ersten Interesse gedient; es sind von einzelnen besonders befähigten Akademikern, die sich dieser Aufnahme mit besonderer Vorliebe hingaben, ganz vorzügliche und brauchbare Arbeiten geliefert worden.

Im Allgemeinen aber hat wohl selten eine so gute und gesunde Idee, wie diejenige, welche dieser Einrichtung zu Grunde liegt, in Wirklichkeit einen kläglicheren

Erfolg gehabt. Denn während alle anderen Disciplinen auf der Bau-Akademie sorgfältig und streng geregelt und geordnet sind, ist diese Aufnahme das Stiefkind, das man der willkürlichsten Behandlung der jungen Architekten überlassen hat. Um eine gute Aufnahme machen zu können, sind nicht nur ästhetische und constructive Vorkenntnisse erforderlich, sondern es sind auch praktische Hülfsmittel nöthig, auf die nicht Jeder von selbst verfällt. Die Studirenden entbehren jedoch jeder Anleitung sowohl im Messen, als im späteren Auftragen, meist auch in der Auswahl des Bauwerkes. Hierzu kommt, dass des „Alters" wegen häufig mittelalterliche Monumente gewählt werden, während doch bekanntlich jede Beschäftigung mit mittelalterlichen Formen während der ersten Jahre des Studiums auf der Bau-Akademie verfehmt und verpönt ist. Kurz, man kann sich leicht denken, was unter diesen Aufnahmen zu Tage kommt. Es hat sich — im engsten Anschlusse an die auf der Akademie vorherrschende Richtung — im Allgemeinen der Gebrauch herausgebildet, die beiden verlangten Zeichnungen weniger als Aufnahme, sondern zunächst als 2 „Pensumsblätter" aufzufassen. Die Richtigkeit der Aufnahme ist Nebensache gegenüber der Darstellung, und der junge Architekt glaubt das Höchste erreicht zu haben, wenn er ein schönes, getuschtes Bild geliefert hat, auf dem das Alter des Bauwerkes durch Wetterflecke und Moosüberzug recht natürlich zur Wirkung kommt. — Für den Zweck, den diese Zeilen im Auge haben, sind derartige Arbeiten selbstverständlich nicht brauchbar.

Endlich muss hier noch erwähnt werden, dass seit etwa 10 Jahren auch die Studirenden der Bau-Akademie zu Berlin sogenannte „Studienreisen" unternehmen. Man würde jedoch irren, wollte man diese mit jenen Excursionen, wie sie auf den süddeutschen Anstalten im Gebrauch sind, in Vergleich stellen und irgend welchen Erfolg für die Aufnahme der vaterländischen Baudenkmale davon erwarten. Denn diese Studienreisen, so anerkennenswerth und nützlich sie in ihrer Art auch sein mögen, dienen einem ganz anderen Zwecke. Die Hast, mit welcher ganze Landschaften in wenigen Tagen durchflogen werden, das sehr natürliche Bestreben, nicht nur die Baudenkmale, sondern auch die anderen Sehenswürdigkeiten der besuchten Städte zu geniessen, die oft ziemlich heterogene Zusammensetzung der Reisegesellschaft machen ein ernstliches Studium auf solcher Reise wohl durchaus unmöglich und gestatten nur den Genuss einer ganz allgemeinen Anregung, der darum ihr Recht durchaus nicht bestritten werden soll. Die Sammlungen der Reiseskizzen, die als Andenken für die Theilnehmer veröffentlicht worden sind und, so weit der Vorrath reicht, auch aus freier Hand verkauft werden — der Natur der Sache nach grossentheils flüchtige Veduten — haben im Grossen und Ganzen gut daran gethan, das uneingeweihte Auge eines grösseren Publicums zu vermeiden, da dieses leicht ein gar zu ungünstiges Vorurtheil gegen die Leistungen der berliner Bau-Akademie daraus gewinnen könnte.

Das alte Rom betreffend.

Im Anschluss an die in Nr. 15 d. Bl. von mir mitgetheilte Notiz über die Schrift J. H. Parker's: *A Catalogue of a series of photographs illustrative of the Archaeology of Rome* etc., sei hier noch auf eine etwas später erschienene Abhandlung desselben Verfassers: *The different modes of construction employed in ancients roman buildings (Rome, printed of the propaganda polyglot press 1868),* hingewiesen, welche in eingehender Weise durch Wort und Bild die verschiedenen Arten von Mauerwerk aus den ersten Perioden der Geschichte Roms zur Anschauung bringen. Die vier beigegebenen Bildtafeln zeigen so recht, welchen Nutzen die Photographie für derartige Untersuchungen gewährt. Die verschiedenen Steinsorten (Tuff, Peperin, Sperone, Travertin, Silex, Pumex und Ziegel), so wie die Art, in welcher sie gelagert und verbunden sind, treten uns so klar vor das Auge, als wenn wir vor den Originalen ständen. Die hohe Wichtigkeit der von Herrn Parker mit bedeutenden Opfern und vielem Scharfsinn gemachten Ermittelungen ergibt sich schon daraus, dass der berühmte Alterthumsforscher G. L. Visconti die Abhandlung ins Lateinische übersetzt und unter dem Titel: *De variis structurarum generibus penes Romanos veteres,* besonders herausgegeben hat. Dieselbe wird übrigens einem unter der Presse befindlichen Werke: *The architectural antiquities of Rome* einverleibt werden. Die Leistungen des Herrn Parker auf dem in Rede stehenden Gebiete verdienen um so mehr dankende Anerkennung, als er bis dahin die Erforschung der Kunst des Mittelalters gewisser Maassen zu seinem Lebensberufe gemacht, und er überdies von vornherein in Rom mit erheblichen Schwierigkeiten der verschiedensten Art zu kämpfen hatte. Dermalen geschieht Alles von Seiten des Papstes und seiner Behörden, was nur irgend die Arbeiten des unermüdlichen Forschers zu fördern geeignet ist. Mit alleiniger Ausnahme der dem französischen Kaiser gehörenden Oertlichkeiten hat er nunmehr durch ganz Rom freies Feld, so dass von seiner unermüdlichen Ausdauer noch gar manche schätzbare Ergebnisse zu erwarten stehen.

Auf Grund einer Privatmittheilung kann ich noch beifügen, dass Herr Parker das *Lapiscale* des Augustus, so wie die Mündung und einen Theil der Leitung der *Aqua Appia,* die Linie der Ummauerung des Servius Tullius und Ueberreste der *Porta Capena trigemina* aufgefunden zu haben glaubt.

In engster Verbindung mit den Parker'schen Publicationen steht eine Abhandlung von Fabio Gori: *Il carcere Mamertino ed il robore Tulliano (Roma, Tipographia delle Scienze matematiche e fisiche, 1868),* deren Verfasser in Gemeinschaft mit Herrn Parker das eben so interessante, als viel bestrittene Bauwerk zum Gegenstand einer neuen, gründlichen Untersuchung gemacht hat. In Folge von Ausgrabungen ergab sich eine bedeutende Ausdehnung der ursprünglichen Construction, so wie deren Zusammenhang mit anderen gleichzeitigen und späteren Anlagen. Auch hier wird durch eine grosse Bildtafel dies Ergebniss in einer Weise verdeutlicht, dass selbst der ganz Ortsunkundige eine klare Vorstellung davon erhält.

Dr. A. Reichensperger.

Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden.

Eine Einladungsschrift

zu der Schlussfeier des Studienjahres 1867—1868 an der philosophisch-theologischen Lehr-Anstalt zu Paderborn.

Paderborn, 1868.

Nachdem bereits einige Gelehrte und Kunstfreunde auf die Schätze des mindener Domes aufmerksam gemacht hatten, unternahm es Professor Kaiser zu Paderborn, dieselben in exacten Abbildungen und Beschreibungen der Oeffentlichkeit vorzulegen. Das war ein um so dankenswertheres Unternehmen, als es sehr alten und stofflich sehr kostbaren Schätzen der Kleinkunst galt. Im vorigen Jahre brachte der Verfasser bereits drei werthvolle Geräthe, 1) ein romanisches Crucifixbild, 2) ein altes Manile in Löwenform, 3) einen romanischen Altarleuchter. Anknüpfend an das Crucifixbild lieferte er zugleich eine schätzbare Darstellung über die geschichtliche Entwicklung des Kreuzes und des Gekreuzigten — eine Untersuchung, die fast gleichzeitig von mehreren Gelehrten vorgenommen wurde und daher auch jetzt möglichst weit geführt sein dürfte. In diesem Jahre hat Kaiser die Veröffentlichung der mindener Schätze fortgesetzt, und zwar von Seite 47 bis 68. Auch diesmal sind die Gegenstände sehr interessant, die Beschreibungen sehr lehrreich und die lithographischen Abbildungen, sechs an der Zahl, technisch sehr exact und inhaltlich sehr treffend gewählt.

Der erste beigebrachte Gegenstand ist eine sogenannte *turricula eucharistica,* eine thurmartige Büchse, bestehend aus einem sechsseitigen Prisma als Unterbau und einer entsprechenden Pyramide als Deckel, welcher sich um ein Charnier dreht. Das Innere der Büchse ist von Eichenholz und gibt einen kreisförmigen Durchschnitt, so dass nur am Aeussern die Sechsseitigkeit auftritt. Das Aeussere ist mit Silberblech überzogen, welches meistentheils vergoldet ist. Das Architektonische des Aufbaues, die geometrischen und vegetabilen Ornamente, der Schmuck von Gesteinen, die getriebenen Figuren, welche die Flächen zieren — das Alles hat der Verfasser technisch und historisch genau gewürdigt und, da Inschriften fehlen, das Stilistische dahin zur Altersbestimmung verwerthet, dass er es für eine Arbeit aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ausgibt. Bei der Untersuchung über die Bestimmung des Gefässes werden gelegentlich Daten, Parallelstücke und Aufklärungen gegeben, welche nicht bloss für einen Sacramentsbehälter im Gegensatz zu einem Reliquiar sprechen, sondern überhaupt der Kunstgeschichte werthvoll sein dürften.

Dieser *turricula* schliesst sich eine *aedicula reliquiaria* an, ein Reliquienbehälter in Form eines kleinen Hauses, das die Tradition für ein Geschenk des Bischofs Rudolf von Schleswig hält, der es 1072 bei der mindener Domweihe als Andenken hinterlassen haben soll. Verfasser glaubt diese Tradition auch stilistisch aufrecht halten zu müssen, da die Ornamentik und das Figürliche vereint auf das XI. Jahrhundert hinwiesen. Das Reliquiar ist nämlich mit Gesteinen, Blattornamenten und Glasflüssen aufs reichste geziert. Die Flächen sind geschmackvoll in Theile zerlegt und dem Raume dadurch an sich wie für eine kunstreiche Behandlung Schönheiten abgewonnen. Alle einzelnen Theile des Gefässes werden uns im Innern und Aeussern aufs genaueste vorgelegt, ästhetisch, historisch und technisch so genau beschrieben, dass wir nicht bloss das Gefäss selbst kennen lernen, sondern auch dessen Stellung zu anderen Werken dieser Art. So erhalten wir hier zunächst eine geschichtliche Uebersicht über die Reliquienverehrung und die Reliquienbehälter, bevor das mindener Reliquiar an die Reihe kommt; so wird zunächst das Technische und Historische des Emails im Allgemeinen dargelegt, um uns auf eine seltene Art des Emails vorzubereiten, welche das Medaillon einer Seitenfläche des mindener Gefässes enthält. Das Figürliche und Ornamentale ist nämlich in beiden Arten des Schmelzwerkes ausgeführt, welche die alte Zeit zu hand-

haben wusste sowohl im Zellenschmelz *(émail cloisonné)* als auch im Grubenschmelz *(émail champlevé).* Bei dieser Art werden bekanntlich die Schmelze in eine Vertiefung gebracht, welche mit dem Stichel im Substrat ausgespart wird, bei jener Art dagegen werden die einzelnen Schmelzflächen durch eingelegte Metallstreifen getrennt. Verschiedenes Colorit und verschiedene Schraffirungen geben auf der beigefügten Tafel zugleich die einzelnen Farben des Emails wie der metallischen Unterlage an.

Der dritte und letzte Schatz, welchen uns der Verfasser enthüllt, ist ein Reliquiar in Form eines Sarges mit spitzem Dache, stehend auf Füssen in Form einfacher, vierseitiger Prismen. Zur Verzierung aller Aussenflächen und zur Darstellung des Figürlichen sind hier Emaillirungen zur Anwendung gekommen und zwar bloss das *émail champlevé.* Von den scenischen Darstellungen, welche die Flächen zieren, heben wir nur die technische Merkwürdigkeit hervor, dass die Köpfe der Figuren an zwei Seiten in Bronze gegossen und nachciselirt sind, so dass die eigenthümliche Combination gravirter Flachfiguren mit Reliefköpfen vorliegt. Gerade mit Rücksicht auf die Emaillirung versetzt der Verfasser diesen Reliquienbehälter noch in das XIII. Jahrhundert; denn des Emails wegen hält er es für ein *opus Limovicense,* dies aber lässt sich erst im zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts nachweisen.

Wie Vieles die Archäologie und die Kunstgeschichte von solchen exacten Monographieen, wie Kaiser nun zwei gebracht hat, profitiren wird, das braucht nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden. Wir loben insbesondere an seiner Arbeit, dass er über die Betrachtung der beigebrachten Kunstschätze das Allgemeine nicht aus dem Auge verloren, dass er sie vielmehr stets genau in den Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte gehalten hat, so dass nicht bloss der Fachmann sofort orientirt wird, sondern auch der Laie möglichst viel Verständniss und Genuss aus seiner Beschreibung ziehen kann.

Es sind doch recht interessante Gegenstände, diese Arbeiten der mittelalterlichen Kleinkunst: staunenswerth ist der Fleiss und die Handfertigkeit, womit sie ausgeführt sind, und wunderbar der Effect, welchen man mit so einfachen Mitteln erzielte. Belehren uns die alten Bauwerke über die Kraftentfaltung und den Kunstsinn unserer Vorfahren im Grossen, so führen uns die Arbeiten der Kleinkunst in die einsamen Räume des Klosters und der bürgerlichen Werkstätten, und zeigen uns die Beharrlichkeit und den Fleiss, welchen man auch den kleinsten kirchlichen Geräthen zu Theil werden liess, um sie für ihre heiligen Zwecke möglichst kunstreich auszustatten. Daher stehen sich auch in der romanischen Kunstperiode Architektur und Kleinkunst in gewissem Sinne gegenüber; denn da man über andere Zierathen und Ornamente in Fülle gebot, so schmücken sich die Werke der letzteren zwar wohl mit Säulchen, aber seltener mit architektonischen Details, namentlich selten mit Gesimsen und Profilen.

N.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Wien. Die Organisation der neuen hiesigen Kunstgewerbeschule ist nun definitiv erfolgt. Zu Professoren an derselben wurden ernannt die Herren Laufberger, Rieser, Stork, Sturm in Wien und der Bildhauer König, ein Schüler Hähnel's, derzeit in Italien; ausserdem werden drei Docenten angestellt werden für Chemie in ihrer Anwendung auf die Kunstgewerbe, für die Lehre der Kunstgewerbe und Kunstterminologie, und für Perspective und geometrisches Zeichnen. Im Sommer-Semester soll künftig auch ein Cursus über Anatomie eingerichtet werden. Ueber der Schule steht ein Aufsichtsrath, dem u. A. der Director des österreichischen Museums angehört; dieser Aufsichtsrath ernennt aus der Zahl der Professoren den Director der Anstalt auf je zwei Jahre. Für die nächsten zwei Jahre fiel die Wahl auf Professor Stork. Im August soll der Lehrplan für das nächste Studienjahr ausgegeben und die Schule im October eröffnet werden, und zwar vorläufig in den provisorisch dazu hergerichteten Räumen der sogenannten Gewehrfabrik an der Währingerstrasse. — Für die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums werden folgende Vorträge im Wintersemester 1868—1869 abgehalten werden: Ueber Perspective, Schattenlehre und Projectionslehre von Herrn Valentin Teirich, Docenten des polytechnischen Institutes, dreimal wöchentlich (Mittwoch, Donnerstag, Freitag) mit den anschliessenden Zeichenübungen von 5 bis 7 Uhr, im Locale der Kunstgewerbeschule; über die Lehre von den Kunststilen, Kunst-Terminologie und Kunstgeschichte (speciel Terminologie der Baustile und die Gefässkunde der antiken Kunst und der Renaissance) von Herrn Architekten Alois Hauser, zweimal die Woche (Montag und Samstag) von 5 bis 6 Uhr im Museum; über die Grundbegriffe der Chemie, dann speciel Farbenlehre und Farben-Chemie von Herrn Professor Alexander Bauer, zwei Mal die Woche (Dinstag und Samstag) von halb 7 bis halb 8 Uhr.

Wien. Das kaiserlich österreichische (d. h. cisleithanische) Ministerium für Cultus und Unterricht forderte, mit Hinsicht auf die betreffende Bestimmung der Finanzgesetze für das

Jahr 1868 und die Bewilligung von 15,000 Gulden zur Ertheilung von Stipendien, Pensionen und Aufträgen an Künstler, alle Künstler aus dem Bereiche der bildenden Künste (Architektur, Sculptur und Malerei), der Dichtkunst und Musik aus allen im österreichischen Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern, welche auf die Zuwendung eines Stipendiums Anspruch zu haben glauben, auf, sich diesfalls längstens bis Mitte August d. J. bei den betreffenden Länderstellen in Bewerbung zu setzen. Diese Gesuche haben zu enthalten: die Darlegung des Bildungsganges und der persönlichen Verhältnisse des Bewerbers; die Angabe der Art und Weise, in welcher von dem Stipendium zum Zwecke der weiteren Ausbildung Gebrauch gemacht werden soll, und die Vorlagen der Proben des Talentes und der bereits erreichten Bildungsstufe. Die Stipendien werden vorläufig auf die Dauer eines Jahres verliehen, wobei bemerkt wird, dass für die Bestimmung der Höhe derselben die persönlichen Verhältnisse des Bewerbers und der durch die Verleihung zu erreichende Zweck maassgebend sind, dass es jedoch dem Bewerber freisteht, seine persönlichen Wünsche in dieser Richtung auszusprechen.

Innsbruck. Vor Kurzem kam der geistreiche Professor Schmidt aus Wien auf den Ausflügen mit seinen Schülern auch bis in unsere Landeshauptstadt, um praktische Aufnahmen alter Kunstdenkmale zu machen. Zwar wird er daselbst nichts Anderes als den schönen Erker getroffen haben, über welchen das sogenannte „goldene Dachl" sich ausbreitet, aber doch ist dies ein schöner Ueberrest der Baukunst unserer Ahnen. In Südtyrol wird es grössere Ausbeute gegeben haben, z. B. Neustift, Brixen. In Bozen soll der Genannte mehrere von den wunderschönen Einzeltheilen am Chore und im Innern der dortigen grossartigen Pfarrkirche aufgenommen haben. Wann wird einmal die Carthause in Schnals und der höchst merkwürdige, leider verzopfte Bau der Mariaberger-Kirche, so wie die vielen Wandmalereien, u. A. auch die neu entdeckten der Capelle im Schlosse Tyrol, den rechten Mann finden, der ihren Werth so recht zu würdigen versteht? — Professor Eitelberger, Director des Museums für Kunst und Industrie in Wien, reiste direct nach Gröden, um daselbst die bisherigen Leistungen in der Holzschnitzkunst zu untersuchen und aus denselben auf die Möglichkeit einer tüchtigeren Ausbildung zu schliessen. Die letzte Nummer der Zeitschrift „Mittheilungen" des genannten Museums veröffentlicht bereits, was er gefunden und was geschehen soll. Seine Ansicht geht dahin aus, dass wirklich gute Anlagen in den Bewohnern dieses Thales vorhanden wären, wenn nur eine geeignete Bildungs-, wenigstens Zeichenschule errichtet würde und die besonders Begabten von einem tüchtigen Manne geleitet würden. Aber an Ort und Stelle soll diese Bildungs-Anstalt errichtet werden und nicht anderswo, wie der eine oder andere von den unpraktischen und noch nicht ausgestorbenen Centralisten meinte. — Wie bessere Anschauungen auf dem Gebiete der verschiedenen Kunstzweige durch aller Herren und Völker Länder sich Bahn zu brechen beginnen, darüber belehrte uns jüngst die Aussage eines durch das Land ziehenden Händlers mit Paramentenstoffen. Er hatte beinahe durchaus anerkennenswerthe und echte Waare aus einer Webeanstalt zu Lyon in Frankreich und versicherte mit seinen Mustervorlagen selbst in Süd-Italien, woher er eben kam, gute Geschäfte gemacht zu haben. Er dürfte wohl Einer der Ersten gewesen sein, welcher stilisirte Stoffmuster den Italienern vorgelegt hat! Dass diese Beifall fanden, gereicht uns zu einer um so grösseren Freude, als Italien mit Rom, dem Sitz des kirchlichen Oberhauptes, mit uns gehen muss, wenn unsere Bestrebungen durchdringen und allgemein autorisirt werden sollten. Doch wo und welche Freude gibt es wohl, in welche sich nicht gleich Wehmuth mischt? Oder was anders sollten die neulich öffentlich angezeigten Preise und Stoffe für kirchliche Paramente Uffenheimer's bei einem jeden aufrichtigen Kunstfreund erwecken? Was wird das für eine Casel sein, welche nur 15 Fl. kosten soll? Hoffentlich wird dieser Judaspreis für eines der vorzüglichsten Gewänder zum Dienste Gottes die entschiedenste Stimme der kirchlichen Oberhirten wachrufen, so dass die Kirchenvorstände gegen eine solche Paramenten-Handlung, wenn sie auch in Einem und Anderem Gutes liefern sollte, im Ganzen gewarnt werden!

Bozen. Dass auf dem Johannplatz dahier eine Mariensäule errichtet werden soll, wurde im „Kirchenfreund" schon einmal erwähnt und Stein als das dazu geeignetste Material empfohlen. Vor kurzer Zeit hielt die betreffende Berathungs-Commission eine Sitzung und dabei wurde leider beschlossen, die auf nicht weniger als 2600 Fl. lautende Summe zu einer Säule aus Gusseisen (!) zu verwenden. Dem Kunstverein erwies man die Ehre, durch zwei Ausschuss-Mitglieder bei dieser Berathung sich vertreten zu dürfen, welche aber selbstverständlich diesem Ansinnen nicht beipflichteten, wohl unterscheidend zwischen dem modernen und dem wahren Fortschritt, welcher sich seit den letzten Jahrzehenden wieder Bahn zu brechen begonnen hat. Ersterer erkennt seine Hauptaufgabe in dem äusseren, trügerischen Schein, wozu noch missverstandene Verwendung der verschiedenen Materialien kommt, letzterer will durchaus Edles schaffen, sei es auch, dass die zu Gebote stehenden Mittel noch so beschränkt sind. Und wer soll diese nicht eine bessere Kunstrichtung nennen? — Noch ist die genannte Säule nicht errichtet und

so bleibt uns noch immer die Hoffnung auf eine aus edlerem Materiale, woran Südtyrol bekanntlich sehr reich ist, und zudem ist der Zweck der Säule ein so erhabener, dass man sich am Ende doch nicht für gewöhnliches Gusseisen aussprechen wird. — In der St. Nikolaus- oder sog. alten Pfarrkirche macht sich seit einigen Monaten ein Nebenaltar auffallend bemerkbar, und dazu tragen wohl die edlen Formen des romanischen Stils am meisten bei, da sie gegenüber dem zopfigen Bau der übrigen Altäre eine besonders gefällige Wirkung hervorbringen. Das Hauptbild dieses Altars besteht in einem sehr grossen Crucifix von fast roher Ausführung, jedoch in den Augen des Volkes seit langer Zeit in hohem Ansehen stehend. Wie alt es sein dürfte, lässt sich nicht genauer angeben, weil sich daran wenige charakteristische Formen finden, mit Ausnahme des langen rockähnlichen Lendentuches. Dieses spricht für die ersteren Jahrhunderte des Mittelalters, jedoch die mehr naturalistische Auffassung des Ganzen scheint dagegen zu sprechen, so dass Manche versucht sind, es als eine Arbeit vom Beginne des XVII. Jahrhunderts zu erklären; könnte aber ausnahmsweise eben so gut ziemlich alt sein. — Aus der Werkstätte des Silberarbeiters G. Ertl ging jüngst wieder ein hübscher Kelch gothischen Stils hervor und ein anderer ähnlicher Zeichnung ist in Arbeit begriffen. Interessant ist ein von demselben restaurirtes altes Vortragekreuz und steht zum Verkaufe ausgestellt. Da man heute noch immer seltener eine lobenswerthe Form an diesem Kircheneinrichtungsstück erblickt, so möchten wir darauf aufmerksam gemacht haben. — Ueber die Restauration von St. Peter, welche in Kürze vollendet sein wird, für diesmal nur die Bemerkung, dass sie ohne Zweifel allgemein befriedigen wird.

Brixen. Von welch grosser Bedeutung für unsere Diöcese es sein wird, dass endlich einmal die Studirenden der Theologie Vorlesungen über kirchliche Kunst im Verlaufe des letzten Schuljahres gehört haben, darüber war bereits in mehreren Zeitschriften die Rede; aber der Eifer des dort rühmlichst genannten P. Virgil Gangl, aus dem Capuciner-Orden, ging noch weiter. Dieser nahm sich auch der Leitung der von jeher wegen ihrer tüchtigen Fertigkeit belobten Stickerinnen aus den Schwestern des dritten Ordens an. Schon der erste Versuch mit einem neuen Ornate für die Seminarkirche dahier war von sehr gutem Erfolge begleitet. Leider laufen an diese Stickerinnen oft höchst unsinnige Bestellungen ein, besonders aus dem italienischen Theile der Diöcese Trient; ist aber der Geschmack der Stickerinnen einmal verbessert, vorzugsweise bezüglich der Wahl von stilisirten Zeichnungen, dann wird auch auf den Besteller ein guter Einfluss ausgeübt. Einen aller Kunstfreunde sehnlichsten Wunsch hier auszusprechen, können wir nicht unterlassen, nämlich dass genannte Stickerinnen von nun an, weil sie einmal die Bahn des wahren Berufes einer Stickerin eingeschlagen, unter keiner Bedingung sich herbeilassen möchten, Figuren oder Puppen zu kleiden.

Wengen (in Enneberg). Auch für diese Ortschaft hat Joseph Vonstadl den Entwurf zu einer neuen Kirche angefertigt. Sie soll in Form des lateinischen Kreuzes ganz einfach im romanischen Stile aufgeführt werden. Am Gewölbe erscheinen Quergurten und in den Feldern dazwischen nur Zwickel, deren Gräte nicht so weit hereingezogen sind, dass sie zusammenstossen und eine Art Kreuzgewölbe bilden.

An der Vorderseite sind aussen auf den Ecken Lisenen angebracht zur Belebung der glatten Wand, welche Absicht auch gut erreicht werden dürfte.

Die Grundform des lateinischen Kreuzes hat überhaupt viel Schönes an sich und gewiss auch ihre praktischen Zwecke, wenn die Anlage verstanden wird, wie wir im vorliegenden Falle mit gutem Grunde erwarten können.

Durch die bisher leider öfter missglückten Versuche dieser Bauanlage soll sich kein gebildeter Architekt abhalten lassen, neue zu machen, weil die Form des Kreuzes an einer Kirche zu bedeutsam ist, als dass man sie nicht nachahmen sollte.

Rom. Von G. B. de Rossi's römischem Katakombenwerke ist endlich der zweite Band (67 Tafeln) theilweise Farbendruck, mit Text) erschienen. Er enthält die Beschreibung der Katakombe des h. Callistus an der Via Appia, der grossartigsten und historisch bedeutsamsten dieser altchristlichen Begräbniss-Anstalten. Sowohl der Bau und die Perioden der Ausgrabung als auch die Gemälde und der sonstige monumentale Inhalt der Katakombe werden darin erörtert u. A. 500 facsimilirte Inschriften als Beigaben der historischen Darstellung mitgetheilt. Die Gemälde gehören der grossen Mehrzahl nach dem III. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an. Den architektonischen Theil bearbeitet, wie beim ersten Bande, der Bruder des Verfassers, M. St. de Rossi.

Archivalische Nachrichten
über
Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar,
mitgetheilt von
Dr. J. B. Nordhoff.

Nachdem mehrere Gönner und Freunde der christlichen Kunst eifrigst die Ordnung des Stadtarchivs zu Calcar betrieben und die Stadt die Mittel bewilligt hatte, konnten die älteren Urkunden und Rechnungen einer geeigneten Durchsicht und Ordnung unterzogen werden, und zwar mit solchen Ergebnissen, dass ein grosser Theil der Erwartungen, die sich an dieses Unternehmen knüpften, in Erfüllung gingen. Es galt nämlich, dem Schwerpunct der calcar'schen Geschichte, dem Kunstleben und den Künstlern, welche in der Nicolaikirche daselbst so viele grossartige und denkwürdige Monumente in Schnitzereien, Sculpturen und Malereien auf unsere Tage vererbt haben, auf die Spur zu kommen, also urkundlich zu untersuchen, wo der Sitz der Kunstthätigkeit war, welchen diese Monumente ihr Dasein verdanken, welche Künstler sie ausgeführt, welchen Jahren sie angehören. Zur völligen oder theilweisen Beantwortung dieser Fragen ergab sich alsbald ein hinreichendes Material; denn immerhin bleibt es ein sehr denkwürdiges Factum, dass das Rheinthal zwar die Strasse vieler Kriege und Verheerungen gewesen ist, aber dennoch an Kunstwerken und Archivalien so viel gerettet hat, wie nur irgend ein deutsches Land.

Zwar sind manche, vielleicht für unseren Zweck sogar die wichtigsten Materialien verschwunden; allein die erhaltenen Fragmente liefern noch sehr dankenswerthe, theilweise überraschende Aufschlüsse. Ueber die Geschichte der Calcar'schen Malereien und einiger Sculpturen hat sich seither aus den vorfindlichen Schriftstücken nichts ermitteln lassen, — dagegen flossen in den Urkunden, Briefen und Rechnungen reiche Quellen für die Bauzeit der einzelnen Kirchentheile, für die Entstehungszeit textiler und metallischer Kunstwerke und insbesondere für die Sculpturen und Schnitzereien. Die Materialien in Betreff des Kirchenbaues beruhen grösstentheils im Pfarrarchiv, sämmtliche anderen lagern im Stadtarchiv, insbesondere die Rechnungen der Bruderschaften, welche für unseren Zweck am wichtigsten sind. Sämmtliche einschlägigen Materialien sind aber um so lehrreicher und interessanter, als noch heute die grösste Mehrzahl von Kunstwerken und Geräthen aller Art erhalten sind, worauf jene glaubhaften Quellen hinweisen oder Schlüsse gestatten. Was sie über den Kirchenbau beibringen, das werden wir später mit dem Stilistischen zu einer eingehenderen kunsthistorischen Monographie verbinden; was sich über die sonstigen Kunstwerke und Künstler vorfindet, das möchten wir hier den praktischen und wissenschaftlichen Gönnern der christlichen Kunst zur Beherzigung und zum Studium vorlegen.

So viel geht schon daraus hervor, dass in Calcar zu einer Zeit, wo die grösste Kunstliebe mit den grössten Mitteln bethätigt wurde, keine locale Bildner- keine Schnitzerschule bestanden hat, dass vielmehr sämmtliche Künstler von aussen her, von Holland, vom Rheine und von Westfalen herangezogen worden sind. Daher wird denn auch wohl von einer Calcar'schen Malerschule im engeren Sinne des Wortes keine Rede mehr sein können. Gerade diese Stellen über die Sculptur- und Schnitzwerke wirken um so anziehender, als sie uns theilweise den Gang, eine neue Tafel oder einen Altar anzuschaffen, Schritt für Schritt vor Augen führen. Wir hören, wie die maassgebenden Personen Rath schlagen, anderswohin reisen, um sich einen Entwurf nach bereits gefertigten Bildern zu nehmen, wie sie reisen, um einem bestimmten Künstler den Auftrag zu geben, wie, woher und von wem das Holz beschafft, wie die fertigen Gegenstände transportirt werden und was sie kosten. Beiläufig fliessen andere geschichtliche und culturgeschichtliche Notizen mit ein, z. B. über die Lebensart der Städte und die Kosten des Reisens, über Münzen und Geldeswerth, über den damaligen Handelsverkehr, über die Gastfreundschaft u. s. w.

Insbesondere wird uns hier ein beglaubigtes Bild entworfen über das damalige Kunst-Interesse und wie es befriedigt wurde. Wortgetreu theilen wir das wichtigste Material mit, welches in den Rechnungen enthalten ist, Anderes schliessen wir dem Inhalte nach an. Fast durchgehends sind die Rechnungen gut datirt; wo die Datirung fehlt oder gelitten hatte, haben wir sie, so weit es nach anderen Angaben möglich war, hergestellt. Ausser dem Datum entnehmen wir den schematischen Eingangsworten jedes Jahres die Namen der Provisoren, weil diese gewöhnlich die Rechnungen selbst zusammengestellt haben und wichtige Glieder waren in der Beschaffung der Kunstwerke. So weit die Abkürzungen verständlich waren, haben wir sie bestehen lassen, unverständliche sind ergänzt. Für diejenigen, welche einzelne Stellen oder sämmtliche Materialien des Archivs einzusehen gedenken, haben wir auch die Registratur und die Paginierung der Originale beigefügt.

Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft,
wovon die erste beginnt:

Opboeren myns heeren Claes van Wetten priester provisor ons lieven vrouwen bruderschap van inscriven ind anders, angaende op paesavent anno etc. LXXXVI ind uytgaende op paesdach anno LXXXVII, den gulden gerekent voir LX kr.

Reg. B. 7 c.

1486—1487.

Seite 3.

Item verdingt aen Johann Steenacker b o e r d e ind stene op die vurs. o r n a m e n t e n to maicken ind oich die beeldinge inden blauwer kappen myt golde to wullen, dair op to wyncoep gegolden 1 gulden XXVII kr.

Seite 3b.

Item gesant tot tween reysen ornamenten to Hamern to wyen .... den baden voir oer loen gegeven VII stuw. ind den abt gesandt II Kranenborchsche kesen, dair voir gegeven XVIII stuw. facit enen gulden XIII kr. VI gr.

Seite 4.

Item gegeven Johan van den Ham kystemeker umb dat hy weder aen gemaickt hevet die affgestoeten bloemen van ons lieven vrouwen raemen ind dair twe isern pynne ingeslagen, dair die twe beelden in staen, to samen III kr. IX gr.

Item gegeven Evert Monnick, dat hy die fundacie fraternitatis copyerden, die ons pastoir mede to Romen nam, VI kr.

1487—1488.

Provisor Claes van Wetten.

Seite 7.

Item Jan Neerhoff hefft die doer van der casten, daer die kelichen in staen, genoedert en die laeden in den ormentz kasten verlacht ind daer enen nyen baden in gemaeckt ind een ny cast gemaeckt, dairinnen die belden onser vrouwen, die upten begenkeniss raem hoeren to staen: ind die selve belden waeren te braeken, die hefft hy weder om gelimpt, en een tebraeken pullen gemaeckt, daer to hefft hy ts. (tosaemen) gedaen c doernaegel, hier van ts. gegeven XXXIII kr.

1488—1489.

Provisor Claes van Wetten.

Seite 9b.

In den iersten sind die pastoir cum famulo ons borgermeisters ind ick sabbato post octavam pasche to Wesel gevaren om die taeffel upter Maternae staende to besien ind an den derden dach uit geweest, voir den waegen, die ons voerden, geg. II gulden. Ind die knecht bleeff mit ten perden to Buderick; ind daer in der herbergen mytten perden ts. verdaen IX stuver. Ind wy heben twy avergevaren, facit II stuver. Ind ind der herbergen to drinckgelt geg. II stuver. Ind wy heben so voir ind nae ts. to Wesel vertert II gulden X kr. Summa dis puntz fac. IV guld. XIX kr.

Item van ontheit des borgermeisterss drie baeden gesant, om Arnt van Lorenwert heerto haeten, myt on to beraeden ass van den taeffelen to verdungen, daer van den baeden to loen mytten veergelt geg. ts. XVIII kr. Ind dair toe heb ic Lorenwertz gelaegh eens betaelt ad VII kr. fac. XXV kr.

Item Jan Steenacker voir een deell saeyss, dat on ontbrack an den boerden upten groenen ornamenten, dat hy out daer toe dede, on daer voir geg. XVI kr.

Seite 10.

Item gecocht missingh draet tot ten raem upten koer upten graeff ligenn, ind daer voir geg. XXVI kr. III gr.

Item steet die voirs. ysern raem to maeken ind den voirs. draet daer in to ryen ind dat koegeler dair up, ts. voir II gulden in IX kr.

Item den bordnerstickeren geschinkt, doe sy ons die ornamenta brachten, XV kr.

Item Willen den baen (sic) up Lorenwardt gesandt, om Arnt to haelen, doe wy die ornamenta ontfangen solden van den bordnerstickeren, on doe voir syn loen geg. VI kr.

Item alsoe men avercomen wass biden borgermeister sinnen gesellen eende eens deelss van der broederschap, dat men to Sutphin ind to Deventer trecken soldt, die taeffelen daer staende to besien om een ontwerp daer uit to nemen etc.: soe heben wy Gaert Hartoch by raede Lorenwertz ind meer anderen voer gesant, om die taeffel do Sutphen to besien, eer wy daer quemen, ind heben denselven Gaert enen halven gulden mede gedaen tot teergeldt. Ind doe syn die borgermeister ind ik na getaegen ind heben denselven Gaert voert mede to Deventer genoemen ind verpleght, ind heben daer gelegen byss an den vierden dach, om dat wy voert enen baede to Swoll sanden tot meister Arndt den beldersnider to haelen, om den to verhoeren ind raetz mede to plegen, die taeffel to verdingen to maeken. Ind den aeck verplegt; ind ten Bergh wardt ons van der vrunden groete reverency bewesen van schinckingen. Des gelicks soe deden wy on weder om, so heben wy in der reisen toe voergeldt baedloen ind teringe ts. verdain VI Gulden XXII kr.

1489—1490.

Seite 14b.

Item naden verdingh onser taeffelen byn ick myt Ryswick to Cleeff getaegen tot myns heren gnaeden, om een deel boem to bidden. Doe verdaen XL kr. VI gr.

1490—1491.

Seite 18b.

Item hefft my Tyss Festgens III daegh geholpen up sinnen kost, doe men dat werk van den raethhuys in die kerk droegh, ind voert die wile dat men voert up satt den geg. XXV kr. VI gr.

Item meister Goess in sinen brueder, gegeven, dat sy den back up dat altaer gesat heben voir aerbeit ind touwe ts. XXXVII kr.

Item den moeren van moeren int anckergaeter doer die moeren to breken geg. XVII kr.

Item heb ick den aerbeideren, die wyll dat sy inder kerken aerbeiden, to saemen geschinckt XXV kr. aen bier.

Item heb ick andie ffibel to maeken gelacht VII albus ind XXV stuver to vergulden. Ind Ruenhoff heft daer an to maeken gelach V stuver, soe reken ick voer myn anleggen ind nitgeven enen gulden XLV kr.

Die folgenden Rechnungen vom Provisor Heinrich Jngen Ruenhoff bilden erfreuliche Seitenstücke zu den vorangegangenen vom Jahre 1486 ab.

Jahr 1486.

Seite 22.

Item Johan Steenacker gegeven up syn verdienst van stenen ind boerde to sticken op die gruen ornamenten, soe en die aen verdingt waren, IX guld.

Die folgende Rechnung betrifft das Jahr

1487—1488.

Seite 25.

Item bin ick van Deventer to Swoll gevaeren tot Arnt bildersnider, om den to maenen en aeck mede om des beldtz will, dat upten koer in den graeve leget. Doe vervaeren VI stuver, fac. XV kr.

Item Jan Steenacker van den borden to sticken noch geg. VI guld.

Item van twee verworpen wiroecksvaet to vernyen geg. II guld.

1488—1489.

Provisor Heinrich ingen Ruenhoff.

Seite 28.

Item h(eer) Claes van Wetten gegeven, doe hy mitten borgermeister to Deventer toegh, om die taeffel te besien, VII gulden ind XLV kr.

Item Gaert Hartoch gegeven, dat hy ten Busch toegh om een ontwerp der taeffeln daer staende, II guld.

Item Jan Steenacker gegeven van besaeyen der stoelen ind manipelen, II gulden ind XLI kr.

Seite 29.

Ind daer toe soe rekent Henric torugh X st. uit Alit Slebos huis gaende, der hy aeck niet ontfangen en hefft. Dan die sin Arnt bildersnider gecoert an den nackten beldt upten koer in den graeff liggende myt L s., die heer Daem an den selven huis aeck tachter wass.

1489—1490.

Provisor Heinrich Ingen Ruenhoff.

Seite 31b.

Item Willem van Wesendonck van ornamenten, die by tiden heer Daemss gemaeckt syn ind heer Daem off Hilken Brantz nyet betaelt en heben omtrint tot VIII off negen kaeselen, toe daer van geg. III guld. XLV kr.

Seite 32b.

Item bin ick van Deventer getaegen to Zwoll om meister Arnt den bildensnider to Kalker to haelen, ind heb on verpleght onder wegen, fac. XXXVI kr.

Item byn ick geweest tot Amsterdam, om waegenschott to koepen tot behueff onser taeffeln. Ind heb des gebracht LXXV stuck, die staen gecocht voer XIII golden gulden, fac. XX gulden current. Ind hier up gegolden V stuver to winckoep. Ind dit holt to schep to voeren daer aff gegeven V stuv. Ind den schepper, dat hy dat voers. holt voerden van Amsterdam tot Deventer geg. IIII gulden.

Ind dat holt voert van Deventer vervracht byss angen Dubbeldt voer III gulden. Ind to winckop gegolden V stuver. Ind noch gehuert III waegen, die dat holt van der Dubbelt to Kalker gevoert heben, den geg. mytten bier, dat sy dronken, doe sy quaemen, XVI stuver IX gr. Summa ts. fac. XXVIII gulden III kr. IX gr.

Seite 33.

Item meister Arnt beldensnider upt goen, dat men on nu to paeschen na nermaegen sins verdings schuldich is, geg. XXVI guld. current ind IX gr.

1490—1491.

Provisor Heinrich Ingen Ruenhoff.

Seite 40b.

Item meister Arnt beldensnider geg. up syn verdienst hondert XXXIX guld. ind XXX kr.

Item byn ick noch tweemael om waegenschot gereist to kopen, eens to Kampen ind kocht XII stuck, ind die ander reyse to Nymmegen ind kocht IX stuck. Die staen to saemen gecocht myt vracht, teringe ind onraet, die daer up is gegaen, voer XVI guld. XXXVI kr.

Item den smyt van Dingden van den gehingen an den back staende geg. XII guld. XX kr. VI gr.

Seite 41a.

Item heb ick an der nyen fibelen to maeken verlacht XV kr.

Seite 44 erwähnt den Tod des Bildschnitzer Meisters Arnt.

(Schluss folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 21. — Köln, 1. November 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Aphorismen über Kunst und Handwerk. — Das Messbuch des deutschen Ordens. — Besprechungen etc.: Köln. Bonn. Düsseldorf. Danzig. Freiburg. Salzburg. London. Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar.

Aphorismen
über
Kunst und Handwerk
von
Joseph Ritter von Führich.

Für jede menschliche Thätigkeit gibt es eine dreifache Art, ihren Standpunct mit einem anderen zu tauschen; sie kann einen höheren mit einem tieferen wechseln, oder von demselben in einen höheren übergehen, oder endlich ganz aus dem Organismus ausscheiden, und hiedurch, wenn nicht vom Begriffe des Guten, so doch von dem des Schönen Abschied nehmen, was wir hier rücksichtlich des Guten unerörtert lassen wollen. Wo das Werk der Hand gänzlich vom Geiste getrennt zur Maschinenarbeit wird, und bei dem unablässig wiederholten Handgriffe, ohne sich an einem Weiterfördern seiner Aufgabe freuen zu können, stehen bleiben muss, da ist es um alle und jede Schönheit gethan. Eine Fabrik mag ihre relativ nützlichen Seiten haben, schön ist sie nie. Erhebt sich ein Handwerk zur Kunst, bildet sich z. B. ein Zimmermann, ein Maurer zum schönheitssinnigen Architekten aus, wie dies öfter geschehen ist, so ist er eben nicht mehr Handwerker, sondern Künstler; steigt aber die Kunst mit Aufgebung ihres höheren Bewusstseins und ihrer Sendung zur blossen Anwendung einer sogenannten Mache herab, dann ist sie immer noch nicht Handwerk, und participirt auch nicht an der demselben anhaftenden eigenthümlichen Schönheit, sondern ist und erscheint als ein widerlicher, überzeugungsloser Renegat und Ueberläufer, der daheim das Vertrauen verscherzt hat, und es aus gleichem Grunde in der Fremde nicht findet.

* * *

Das Werk der Hand, das Handwerk gleicht der leiblichen Seite des Menschen und seines Doppelwesens. Es gewährt dem Geiste Freiheit, indem es ihm die Sorge für seinen Träger, den Körper, erleichtert und abnimmt, und es lebt von dem Bedürfnisse des an den Leib gebundenen Geistes. Es begleitet den Geist vom blossen Bedürfnisse bis zur Bequemlichkeit und zum Behagen, vom Nothwendigen und Nützlichen bis zum Angenehmen, hier aber ist seine Gränze.

„Und soll die Kunst, allem Angenehmen abhold, ihre Aufgabe allein in jenem didaktischen Ernste erblicken, welchem die höchsten ihrer Hervorbringungen angehören?“ Wenn und wo die wahre Idee der Kunst gesichert und anerkannt auch factisch vertreten erscheint, soll ihr die Befugniss, auch die Gewöhnlichkeit des Lebens mit manch einer Blüthe der Anmuth zu schmücken, nicht verkümmert werden, aber so, wie dem Arbeiter die Ruhe, dem thätig wirkenden Geiste die Erholung erlaubt ist. Nie aber darf diese Concession sich an die Stelle ihrer höheren Aufgabe drängen.

Der so oft ausgesprochene Satz: „Die Kunst diene zur Verschönerung des Lebens,“ kann als Darstellung der Mission der Kunst unbedingt angenommen werden, wenn und wo Leben und Schönheit richtig verstanden und aufgefasst, und die wahre Schönheit nur im Geleite von Wahrheit und Güte gesucht wird.

* * *

Aus zwei Quellen nährt sich das Dopelleben des Menschen, sie heissen „Gott und Natur“ oder Gott und sein Werk, dessen höchster Ausdruck der Mensch selbst,

der Mikrokosmus, die Welt im Kleinen ist. Die Welt purer Geister auf ihrer höheren Rangstufe fällt unter einen andern Gesichtspunct, und doch bestand ihre Freiheitsprobe in der Anerkennung und Anbetung der Menschwerdung. Dies vorausgeschickt, kann die Naturbasis unseres irdischen Lebens als die Region des Handwerkes bezeichnet werden. Was von diesem Grunde aus, als Geistesblüthe und Frucht zum Lichtleben Gottes sich empor ringt, heisst Tugend und Kunst, und was aus der Höhe kommend als himmlischer Thau dies Doppelleben schützt, nährt und erhält, ist Religion.

Die Natur bietet dem Menschen für seine Bedürfnisse die Stoffe, aber nicht die Sache. Dass Gott dem Menschen versagte, was er den niederen Schöpfungen, z. B. der Thierwelt gewährt, deutet unverkennbar auf des Menschen Fall, und dass seine dermaligen Bedürfnisse nicht seine ursprünglichen und anerschaffenen sind. Auch das Handwerk, wie Kunst und Wissenschaft ist eine Folge der Sünde. Gott, der den Vogel und das Gewild kleidet und nährt, und ihm Wohnung gibt, hat für den Menschen keine Kleider und keine Häuser erschaffen, aber das Material zu allem diesem hat er ihm gegeben, und dessen Verwendung Seitens des Menschen zu seinem Zwecke ist das Handwerk. Das Handwerk bildet die Natur um, zur Nothdurft und Bequemlichkeit des Lebens. Das träge Metall muss von seinen Schlacken geschieden in tausend Formen mit Hülfe des Feuers, unter der Wucht des Hammers zu praktischen Formen sich fügen, das Thierfell muss unseren Fuss, die Wolle der Pflanze und der Herde unseren Leib bekleiden, der Wald, dessen Schatten im Sommer uns kühlt, muss als Brennholz uns erwärmen im Winter, in unseren Wohnungen stehen seine gewaltigen Stämme zu bequemen und zierlichen Möbelstücken umgewandelt u. s. w. Das alles thut und leistet das Handwerk. Nun sei hier beispielsweise nur flüchtig daran erinnert, wie dieselben Dinge rücksichtlich ihrer Natursubstanz und Stofflichkeit nach dem industriellen Ausdruck Rohstoffe genannt, auf der Stelle sich in Gewande der Idee kleiden, sobald die Kunst sich ihrer bemächtigt, und ihren Rohstoff — aber in ganz anderer Weise, als das Handwerk es thut — für den Menschen verwerthet. Oder wie würde dir, lieber Leser, ein Mensch vorkommen, der — wo ihm die Kunst den friedlich durch die Flur gehenden Pflug, oder das eiserne Waffenspiel des Krieges, die auf sommerlicher Trift weidende Herde, oder die ahnungsreiche ernste Feierlichkeit des Waldes vorführt, an nichts als den Schmelzofen und Hammer, an die Wollspinnerei, oder an Brennholz und Schubladkasten denken würde.

Wo das Leben richtig erkannt wird — und dies ist nur im Christenthume der Fall — da dient Jeder der Idee, dem Zwecke des Lebens, anders das Handwerk, anders die Kunst, in verschiedener aber nicht widerstrebender Weise.

* * *

Die Begriffe von Handwerk und Kunst begründen keineswegs eine ihnen innewohnende zweifache Lebensanschauung. Rücksichtlich dieser kann der Handwerker an dem grossen Kunstmomente, das als höhere Signatur der Dinge über das All ausgegossen ist, theilnehmen, wenn auch seine Beschäftigung ihn an einen beschränkten Kreis praktischer Thätigkeit anweist, und die beim Künstler unabweisbare Forderung auf entschiedenem Talente sich erbauender rastloser Weiterbildung in der Fähigkeit, die von aussen und oben angeregte innere Welt, durch Werke zu offenbaren, an ihn auch nicht im entferntesten gestellt wird. Wollte man das Handwerk als abstracten Begriff fassen, so gäbe der Ausspruch des Dichters:

„Im Fleiss kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein" —

die beste Definition desselben, als Fleiss und Geschicklichkeit, und beide noch zurückbleibend hinter instinctiven Fähigkeiten niederer Naturwesen. Allein im concreten Menschen, in dem so viele oft nur spärlich, zu oft gar nicht zur Entfaltung gelangende Fähigkeiten neben einander liegen, muss alle Abstraction immer mit grosser Reserve geschehen. So richtig Schiller's Ausspruch an sich ist, so ist doch das Handwerk selbst keineswegs blos Nachahmung jener thierischen Lehrmeister. Ihnen, die mit Nothwendigkeit die in sie gelegten Instincte als ihr unfreies Lebensprincip ausgestalten, kommen die Prädicate von Fleiss und Geschicklichkeit, welche am Menschen moralische Errungenschaften sind, keineswegs zu; aber dem Menschen, als dem Bürger einer höheren Welt, ist nichts Derartiges angeboren, die geringsten Fertigkeiten muss er durch Lernen sich aneignen, und es ist ein gewaltiger, seiner Wesenheit aufgeprägter Zug, dass er von dieser Seite hülfloser als fast alle untergeordneten Naturen in der Welt steht; wozu schon seine jahrelange, unmündige Kindheit gehört, in welcher er hinsichtlich seiner Erhaltung und Fortentwicklung der opferfreudigen Liebe seiner Eltern anheimgegeben ist. Hieran mag im Vorbeigehen die Bemerkung sich knüpfen, wie arm und kümmerlich die Kunst, wo sie sich mit blosser Nachahmung der Natur befasst, erscheint und erscheinen muss, und wie sie auf der Stelle hinter dem zurückbleibt, mit welchem, durch und über welches sie sich zu erheben die Aufgabe hat.

In Absicht auf die Natur kann man bei den Menschen einer dreifachen Anschauung begegnen, ohne dass eine

derselben an sich absolut böse und verwerflich erscheint; sobald die Natur nur vor allem als Schöpfung des überweltlichen Gottes erkannt wird. Die eine dieser Anschauungen kommt meist bei trockenen und prosaischen Leuten vor. Solche interressiren sich nur für das Nützliche im gewöhnlichsten Sinne. Wir wollen diese Anschauung die handwerksmässige nennen. Einer anderen Auffassung ist die Natur eine beständige Aufforderung, sie im Einzelnen oder im Ganzen zu erforschen, diese möchte die wissenschaftliche genannt werden. Einer dritten drängen sich aus der Natur fortwährend tiefere Beziehungen, Analogieen geistiger Begriffe und Zustände entgegen, das Nützliche und das Wissenschaftliche erhalten ihren Werth, wenn nicht ausschliesslich doch vorzüglich, nach Maassgabe ihres Verhältnisses zum Schönen und Bedeutsamen, und dies wird die künstlerische Anschauung und Richtung sein.

Unter obigen Voraussetzungen die Berechtigung aller drei Anschauungen anerkennend, finden wir hinsichtlich ihrer Classification uns zu dem Ausspruche Schiller's hingezogen, dessen ersten Satz wir oben angezogen haben. Der ganze Gedanke lautet:

„Im Fleiss kann Dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen theilest Du mit vorgezogenen Geistern,
Die Kunst, o Mensch! hast Du allein.“

Wenn im ersten Satze die materielle Lebensseite, im zweiten die unmaterielle, rein geistige bezeichnet wird, so erscheint im dritten die Verbindung beider oder das zusammengesetzte Wesen, der Mensch eben recht in dieser Eigenschaft als dualistische Schöpfung, welche beide, sonst einander ewig fern liegenden Schöpfungsreihen von Geist und Materie in sich eint, oder dieselben einander vermittelt.

* * *

Die Analogie von Kunst und Tugend wird nur für den schwer zu finden sein, der eben die Gränzen der ersteren dadurch zu sehr verengte, dass er sich die Idee zu ausschliesslich an die Lebensäusserungen, welche wir vor Allem Kunst und Künste nennen, gebannt dachte und jeden Flug aus dieser Umrahmung heraus auch als eine Entfernung von ihrer Grundlage ansah.

Der Maler, welcher auf der hier unabweisbaren Grundlage des Glaubens ein Bild des Erlösers darstellt, und, das Gelungensein seines Werkes vorausgesetzt, zwischen seinem Werke, und der gleichen Darstellung des Erlöserideals durch das Tugendleben eines Heiligen keine Analogie finden kann, gibt nur Zeugniss, dass er seine Ideale nicht bei ihnen selber, sondern nur bei einem von ihnen sehr kümmerlich abstrahirten Formalismus sucht.

Die alten vorchristlichen Zeiten, von ihrer Kunstseite, und in wie fern sie in ihren äusseren Lebensäusserungen Darstellungen des Uebersinnlichen sind, betrachtet, bieten in ihrem Dualismus von Juden- und Heidenthum im ersteren die Ahnung und Erwartung künftiger Versinnlichung, Vermenschlichung des unsichtbaren Göttlichen; im Heidenthume, trotz des Gefühles der Nothwendigkeit eines Haltes nach oben, ein allmähliches immer tieferes Versinken in eine unter der sinnlichen Welt liegende Aussersinnlichkeit.

Während über dem Bundesvolke die Verheissung im Tempelculte und der Prophetie wie eine heilige Nachtlampe brennt, beschreibt eben der Prophet die Lage der Heiden: „Dunkelheit bedecket die Völker, und Finsterniss die Nationen.“ Schwer wie ein ängstlicher Traum lastet die saturnische Zeit über diesen Geschlechtern. Aber in der Fülle der Zeit bricht durch den Urwald ihrer Theogonieen und Kosmologieen die himmlische Theologie und Christologie, ein süsser Morgenstrahl neuen Lebens. Mit hoffnungsgrünem Moose bedeckt sich die schwarze Zauberrune seiner alten Stämme, glänzend bethaut vom lebenswarmen Hauche des ewigen Wortes, das nun als Mensch in die Menschheit eingegangen.

So ist nun der zerstörenden Zeit die vollendende Zeit gegenüber getreten. Alle Zeitbedingungen und Thätigkeiten haben in einem ewigen Ziele ihr Ideal erhalten, keine von ihnen soll in der Zeit mehr untergehen, ihrem Zahne erliegen, nicht Tod und Vergänglichkeit, sondern Verklärung und Vollendung ist die Signatur der christlichen Zeit. Im Wechsel der Erscheinung und des Lebens gibt es für uns etwas Bleibendes, etwas Festes. Das christliche Fest und seine cyklische Wiederkehr webt diesen goldenen Faden, als unwandelbares Endziel unserem Erdenwandel ein.

* * *

In dem universellen Wesen des Kunstbegriffes gibt es eine Stelle, wo sich eine tiefere Verwandtschaft von Kunst und Handwerk unläugbar vorfindet, nur müssen die Worte — wenn sie den Gedanken ausdrücken sollen — umgekehrt gruppirt werden und es muss Handwerkskunst heissen. Darstellung des Uebersinnlichen durch sinnliche Mittel ist die universale Definition des Kunstbegriffes. An diesem Begriffe participirt von seinem Standpuncte das Handwerk mittels der christlichen Nächstenliebe. Das Werk wird so gut, so dauerhaft als möglich — auch in jenen seiner Bestandtheile, welche sich der äusseren Wahrnehmung entziehen, in unverbrüchlicher Ehrlichkeit den Wunsch und das Bedürfniss des Bestellers, des Kunden erfüllend, geliefert, nirgends wird eine Er-

leichterung der Arbeit auf Kosten ihrer Güte angestrebt und der leitende Gedanke des Arbeiters während der ganzen Dauer derselben ist ihre möglichste Solidität, nicht bloss wegen des guten Renommé's, sondern aus Pflichtgefühl und um Gottes willen; solch Handwerksproduct wird hiedurch kunstverwandt und eine Darstellung übersinnlicher Motive durch sinnenfällige Mittel.

* * *

Wenn die allgemeinste, weiteste und doch schönste Definition des Kunstbegriffes: „die Kunst ist Darstellung des Ausser- und Uebersinnlichen durch sinnenfällige Mittel", vernünftiger Weise nicht kann verworfen oder verneint werden, so braucht man dem Schiller'schen Satze keine Gewalt anzuthun, wenn man sagt: „Die Kunst, o Mensch, bist du allein." Denn wenn der Mensch nach der Idee seines Schöpfers vor Allem eine sichtbare Darstellung Gottes, sein Ebenbild, innerhalb der anderen göttlichen Gedanken in der übrigen Schöpfung ist, so ist er auch berufen, das göttliche Princip der anderen Creatur gegenüber darzustellen. Selbst nach dem Falle kann sein freithätiges Leben und Wirken — wenn auch jetzt nach einer guten und bösen, lichten und finsteren Seite hin nichts Anderes sein, als eine Darstellung des Ueber- und Aussersinnlichen. Die Lichtseite dieser Darstellung kann, nachdem er das ursprüngliche Schauen eingebüsst, nur Darstellung des ihm gelassenen, von ihm geforderten Glaubens sein, denn dieser ist fortan die Form unseres Zusammenhanges mit Gott oder die Religion, und diese stellt der Mensch dar im Handeln oder im Bilde. An dieser Darstellung des Verhältnisses des Menschen zu Gott nimmt das ganze Menschengeschlecht Theil, gleichviel, ob es als ein bejahendes oder verneinendes sich gestalte — „die Kunst, o Mensch, hast („bist") du allein."

* * *

Wahrlich! der kennt das Ideal des Menschengeschlechtes nicht, der es sonderbar findet, wenn die Betrachtung menschlicher Dinge — auch wenn sie geringer wären als jene, welche uns hier beschäftigen — von jedem Excurs in das Einzelne immer wieder zum Ideale zurückkehrt. Dieses Ausgehen vom Ideale in das Einzelne der reichen Lebensgliederung zusammengehöriger Vielheit, und dieses Zurückkehren zum Quell ihrer Einheit gleicht der Function unserer Lungen, ohne deren Aus- und Einathmen der Luft unser Leibesleben nicht eine Stunde bestehen kann.

Die Oberflächlichkeit hat uns beinahe eben so viel, wenn nicht mehr geschadet als Schlechtheit und böser Wille, an sie appellirt die Verführung vor Allem, weil sie auf dieselbe bei den Massen in einer dem Indifferentismus verfallenden Zeit mit Sicherheit rechnet. Der Fortschritt schliesst die nothwendige sich immer wiederholende Rückkehr zum Ideale aus, darum ist er auch eine immer weitere und erweiterte Entfernung von ihm. So entfremdet sich das Leben der Idee und, weil diese das Princip des Lebens ist, dem Leben selbst. Der Gedanke, das Wort und die That entleeren sich immer mehr ihres ewigen idealen Inhalts und in die leere Hülse des entseelten Wortes schlüpft die Negation seines ursprünglichen Begriffes. Wer in solcher Zeit durch Erhaltung der Einheit des Wortes mit seinem Gedanken einen ehrwürdigen Begriff für bessere Zukunft retten will, muss mit logischer Schärfe die Worte sondern, welche in Zeiten der Herrschaft des Ideals ruhig und harmlos neben einander bestehen konnten, ohne dass ihre Verwechslung zu besorgen gewesen wäre.

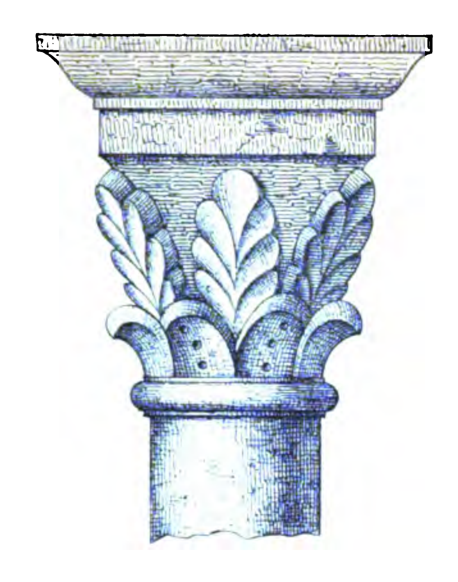
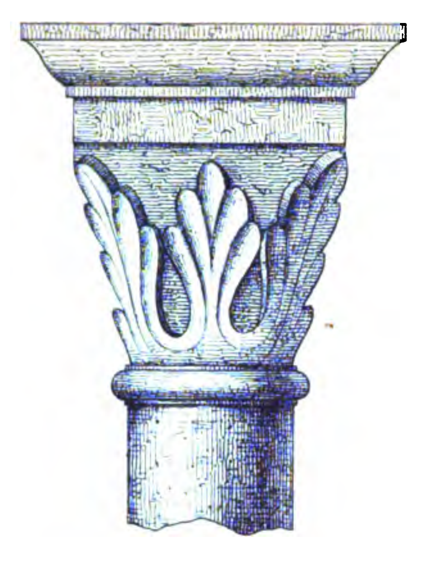
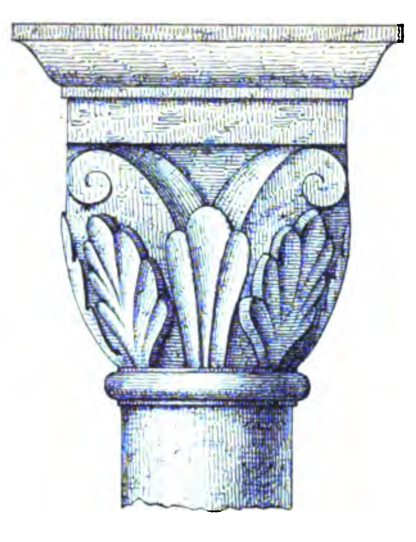
* * *

Das Handwerk, wie es der Wirklichkeit des Lebens dient, dient auch den höheren Richtungen des Lebens in Wissenschaft und Kunst, denn die Basis für beide ist die Wirklichkeit, aber nur die Basis, denn das Ziel liegt höher hinauf.

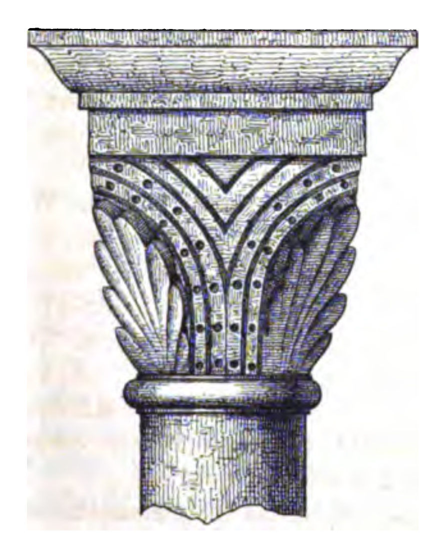
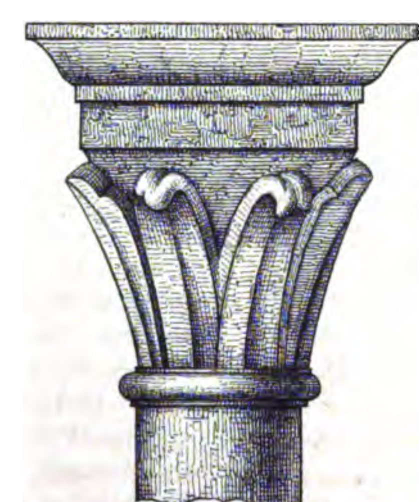
Sagt man der Welt, es sei ein Ergebniss der Wissenschaft, dass der Mensch ein cultivirter Affe ist, und die menschlichen Gedanken eine Art Excremente seines Gehirns, so bleibt das Handwerk hiervon unberührt. Die Stiefel für den Affenmenschen oder der Einband für jene Excremente, ob Franz- oder Halbfranzband, ob in Leinwand oder Leder bleiben dieselben, aber der Handwerker, der Mensch, die Idee wird, wo solche Doctrinen zur Geltung kommen, hineingerissen und zerstört.

Wer den Kunstbegriff in den Darstellungsmitteln der Künste als abgeschlossen sich denkt, kann vielleicht auch noch an eine Kunst glauben, welche trotz der zerstörten Menschenidee fortbestehen könne, consequenter Weise aber muss er dann die unläugbare Wahrheit aufgeben, dass die Erscheinung immer die Offenbarung eines verborgenen Seins ist, und dass ihr Verständniss von der mehr oder minder klaren Erkenntniss dieses Seins abhängt. Dies ist von grösster Wichtigkeit.

So sind die Werke eines wahrhaft bedeutenden Künstlers keineswegs Offenbarungen und Resultate seines geselligen bürgerlichen äusseren Lebens und Erscheinens, sondern Offenbarungen seines inneren, ohne diese Werke der Welt ewig verborgen gebliebenen Seelenlebens. Noch heute freue ich mich darüber, dass ich bei meinen Kunstreisen in Italien von der Kunstgeschichte nur so viel wusste, als nöthig war, um diese künstlerischen Offenbarungen zu

St. Gereon in Cöln a/Rh.


Details der Gallerie am Giebel zw. d. Thürmen



ihren Standorten aufzusuchen und durch ihr inneres Leben auf mich wirken zu lassen. Den herrlichen, einheitlichen, von keiner Trivialität getrübten Eindruck ihrer stillen Hingabe an die christlich-ideale Welt, und die treue Wiedergabe dort geschauter Vision konnte späteres kunstgeschichtliches Studium, wo die oft ungeschickte Hand des Biographen, während ihr die Psyche entflieht, nach einer Anekdote greift, nur stören.

Wie unser Leibesleben durch die Inwohnung einer unsichtbaren unsterblichen Seele bedingt wird, so bedingt sich hienieden alle wahre Realität durch das Ideal unserer höheren Lebensaufgabe, so der Werth der Zeit, abgesehen von der saturnischen Zeit, durch die ideale oder heilige Zeit, den Festkalender, „die hehre Zeit!“ wie ich in meinen Kinderjahren das Fest noch tausendmal habe nennen hören. Hieher gehört die Wahrheit, dass ohne Annahme des positiven Christenthums Niemand die Weltgeschichte versteht, was auch unbedingt von der Kunstgeschichte gilt. Dass es der zerstörenden oder saturnischen Zeit, welcher die christliche und erbauende Zeit diametral gegenübersteht, nicht um Klärung der Begriffe, sondern um Begriffsverwirrung zu thun sei, dazu braucht es keineswegs scharfer Beobachtungsgabe, sondern bloss Ehrlichkeit und gewöhnlichen Hausverstandes.

* * *

So lange die Kunst ihrer ursprünglichen Aufgabe eingedenk, ihren gottesdienstlichen Charakter bewahrt, vermittelt sie der Welt ihre ewigen Ideale, ist für Alle da, und gehört der heiligen Zeit und dem heiligen Raume. Was von ihr in kleineren Formen in die Gewöhnlichkeit des Lebens zu dessen Verschönerung niedergeht, sind Zweige jenes ehrwürdigen Stammes, der im Tempel der Menschheit wurzelt, Strahlen, die, vom Altare Gottes ausgehend, ins bürgerliche Leben, in Haus und Familie herüber leuchten.

Wo die Kunst, dieses ihres Grundcharakters vergisst, oder wo ihr derselbe entzogen wird, hört sie auf, für Alle zu sein, sie verfällt der Mode, wird Luxus; ihre Zweige, vom Stamme getrennt, verdorren und verwelken, sie geht zu Hofe beim Reichthum, bei der Ueppigkeit, der Leidenschaft. Früher eine Versinnlichung, Vermenschlichung des Göttlichen, wird sie jetzt eine Verherrlichung des Nichtigen, wenn nicht des Schlechten.

Nur ein Wort, ein Name ist der Menschheit zu ihrer Beseligung gegeben. In diesem Namen einigt sich der Begriff des Schönen mit jenen anderen Begriffen von Wahrheit und Güte, und nur in dieser heiligen Trias bleibt es schön. Das Licht dieses Namens, ob es in die Werkstätte des Handwerkers, in die Forscherseele des Mannes der Wissenschaft scheine, oder der schöpferischen Thätigkeit des Künstlers leuchte, ist die harmonische Einigung aller Verschiedenheiten, und das Ziel Aller, und von ihm gilt nach allen Lebensrichtungen hin der Ausspruch: „In Deinem Lichte werden wir das Licht schauen.“

Dies Licht! es scheint zwar auch in die Finsterniss, aber die Finsterniss erkennt es nicht.

Das Messbuch des deutschen Ordens.

Zu den unter sich mannigfach verschiedenen Particular-Messbüchern [1]), welche im Mittelalter und bis zum Jahre 1570 in verschiedenen Ländern, Diöcesen und Orden im Gebrauch waren, gehört auch dasjenige, nach welchem der deutsche Orden in Preussen [2]) den Gottesdienst feierte.

Ein solches Messbuch liegt mir vor. Auf die Verschiedenheit des Textes desselben von anderen gleichzeitigen Messbüchern und dem später allgemein gewordenen *Missale Romanum* vom Jahre 1570 einzugehen, ist hier nicht der Ort. Uns interessirt nur das Buch als Denkmal des Schrift- und Bilddruckes.

Dasselbe ist wenig bekannt, da es eine bibliographische Seltenheit ist. Selbst Panzer *(Annales typographici)* kannte es nicht. Zuerst machte der bekannte Bibliograph C. B. Lengnich in seiner Beschreibung der Allerheiligen-Bibliothek in der Marienkirche zu Danzig, in Meusel's historisch-literarisch-bibliographischem Magazin (Zürich, 1791 ff.), auf den bibliographischen Werth desselben aufmerksam. Sodann wies Th. Hirsch in seiner vortrefflichen Geschichte und Beschreibung der Oberpfarrkirche St. Marien zu Danzig (Danzig, 1843), Bd. I, S. 213, auf den historischen Werth desselben hin. Endlich hat Domcapitular Dr. Krüger in der Zeitschrift für Geschichte Ermlands (Bd. III, S. 699 ff.) dasselbe in liturgischer Hinsicht behandelt. Doch ist es noch niemals genau beschrieben und der in demselben befindliche Holzschnitt seinem Werthe nach noch nicht gewürdigt worden.

---

1) Vgl. Gräser, römisch-katholische Liturgie (Halle, 1829), Bd. I, S. 54. Eine grosse Anzahl solcher Messbücher haben Hain (*Repertorium bibliographicum*, Vol. II, pag. 423—33) und Brunet (*Manuel du libraire*, Paris 1862, Bd. III, Sp. 1758—75) verzeichnet. Beide kennen jedoch das vorliegende nicht.

2) Doch gab es auch in Preussen um das Jahr 1300 mehrere (fünf) verschiedene Messbücher. Vergl. Krüger, über den kirchlichen Ritus in Preussen während der Herrschaft des deutschen Ordens, in der Zeitschrift für Geschichte Ermlands, Bd. III, S. 694 ff.

Exemplare dieses Buches waren im XVI. und XVII. Jahrhundert in Preussen noch häufig vorhanden und wurden damals (bis 1610) noch benutzt. Jetzt sind sie auch hier selten geworden.

In Danzig [1]) besitzt von diesem werthvollen Buche die Allerheiligen-Bibliothek der Marienkirche drei Exemplare (Fol. Nr. 11, 12, 13), davon das zweite (Nr. 12) des Holzschnittes entbehrt, das letzte (Nr. 13) auch sonst noch defect ist. Ausserdem befinden sich in der Allerheiligen-Capelle derselben Kirche noch zwei Exemplare, davon dem einen ebenfalls der Holzschnitt mangelt, das andere aber, wohl erhalten, im August des Jahres 1867 durch den Küster Hinz in einem geheimen, bis dahin unbekannten Wandschranke der Marienkirche aufgefunden wurde. Die Stadtbibliothek besitzt zwei Exemplare, von denen das eine, mir vorliegende (A. 1866, Nr. 115), aus der ehemaligen Capelle im Rathhause zu Danzig stammende, wohl erhalten ist, in dem anderen (H. S. B. XX B. f. 57) aber der Holzschnitt fehlt. Die Zappio'sche Bibliothek in der Johanniskirche hat sechs, in denen allen aber der *Canon missae* ausgerissen ist. Das von Th. Hirsch ebenfalls erwähnte Exemplar des Dr. v. Duisburg ist wahrscheinlich dasselbe, welches der Buchhändler T. O. Weigel in Leipzig im Jahre 1863 für 150 Thlr. gekauft hat, aber nicht mehr besitzt. Das von Th. Hirsch ferner angeführte Exemplar des Pfarrers A. Mundt in Käsemark bei Danzig, leider unvollständig, durch die Inschrift auf der ersten Seite: *„Frm̄. B. MARIAE. de Oliua 1639 ex dona. Sanctimonial. Culmen.“* als aus dem Kloster Oliva stammend bezeichnet, besitzt jetzt der Buchhändler Th. Bertling [2]) in Danzig. Ein anderes, aus der Marienkirche zu Danzig stammendes Exemplar kaufte, nach Hirsch, im Jahre 1842 der Buchhändler Asher in Berlin und bot es später um 50 Francs aus. Ausserhalb Danzigs befindet sich ein Exemplar in der königl. Bibliothek (Nr. 1414) zu Königsberg, ein anderes, unvollständiges, in der Gymnasial-Bibliothek (L. Fol. 124) zu Thorn [3]).

Dieses Missale ist ein mässiger Folioband von $13^1/_2$ Zoll Höhe und $9^3/_4$ Zoll Breite. Das erste Blatt trägt den Titel:

Missalis notulans dn̄o-
rum teutunicorum imi-
tantis epigramma.

1) Die Nachrichten über die danziger Exemplare verdanke ich gütiger Mittheilung des Herrn Predigers A. Bertling, diejenigen aus Königsberg Herrn Dr. R. Reicke und die aus Thorn Herrn Gymnasiallehrer M. Curtze.

2) Vergl. Altpreuss. Monatsschrift, Bd. I, S. 752.

3) Vergl. M. Curtze in der Altpreuss. Monatsschrift, Bd. V. S. 152, Nr. 86.

und in vier versificirten Zeilen die Notiz, dass Georgius Stöchs [1]) zu Nünberg [2]) dasselbe gedruckt habe. Auf der Rückseite des Titelblattes steht eine Anweisung, die goldene Zahl zu finden. Dann folgt auf dem zweiten Blatte der *„Exorcismus solis“* und auf der anderen Seite am Schluss der hieher gehörigen Gebetformeln noch etwas über die goldene Zahl, woraus hervorgeht, dass dieses Buch um 1498 gedruckt worden ist. Die sechs folgenden Blätter enthalten, wie gewöhnlich, den Kalender; dann folgt auf drei Blättern ein *„Supplementum notule fratrum teutonicorum“*; darauf in fünf Blättern ausser einem *„Ordo in presenti missali contentorum“* die *„Cautele obseruande presbytero volenti diuina celebrare“*. Nun erst folgt das *Missale* selbst. Während die vorhergehenden Blätter ohne Seitenzahlen sind, hat dieses 257 mit rothgedruckten römischen Zahlen versehene Blätter. Die erste Hälfte desselben mit der Ueberschrift: *„Missale s'm notulam dominorū theutunicor.“* geht von Fol. I—CXXXVI; die zweite mit der Ueberschrift: *„Incipit comūe sanctorū s'm notulā dn̄ orū theutunicorum.“* von Fol. CXL—CCLVII. Jene hat 17, diese 15 von a—r und A—P signirte vollständige Quaternlagen. Statt der Blätter 137—139, welche fortgelassen sind, ist der *Canon missae* nebst einem voranstehenden Holzschnitt auf acht Pergamentblättern abgedruckt. Demnach hat das Buch im Ganzen 16 ungezählte und 254 gezählte Blätter von Papier und 8 ungezählte von Pergament.

Das ganze Werk ist mit hoher Meisterschaft mit grossen, fetten, schön geformten gothischen Lettern auf starkes Papier und mit Druckerschwärze von intensiver Schwärze gedruckt. Die Ueberschriften und die Initialen sind roth. In dem Text befinden sich aber noch 36 grössere, gedruckte Initialen, etwa $1^1/_2$ Zoll hoch und eben so breit, welche mit schönem gothischen Blattornament geschmückt und abwechselnd roth, grün, gelb und blau illuminirt sind. Einer (Fol. 116b) ist, wahrscheinlich aus Versehen, nicht illuminirt und der erste (Fol. 1a) mit Goldgrund versehen. Jede Seite besteht aus zwei Columnen, je $3^1/_4$ Zoll breit, 10 Zoll hoch und enthält 31 Zeilen. Nur der auf Pergament gedruckte Canon ist auf 14 Seiten in ungetheilten Zeilen mit sehr viel grösseren Missalbuchstaben gedruckt. Jede Seite des Canon enthält also nur eine Columne von $10^1/_2$ Zoll Höhe, 7 Zoll

1) Georg Stöchs oder Stuchs in Nürnberg arbeitete 1484 bis 1515 und druckte besonders Missalien, Breviarien und Psalterien. Ueber ihn: Falkenstein, Gesch. der Buchdruckerkunst (Leipzig, 1840) S. 164, und Hain, Nr. 3807, 3938, 11,272 und 11,421.

2) Ueber die Verbindung Nürnbergs mit dem Ordenslande Preussen siehe Joh. Voigt im IV. Bd. von Ferd. Schmidt's Deutscher National-Bibliothek (Berlin).

Breite und 16 Zeilen. Der Canon hat sechs grössere Initialen, ähnlich den beschriebenen, und am Anfang ein besonders ausgezeichnetes, 2³/4 Zoll breites, 3 Zoll hohes Anfangs-E, in welchem das Opfer Isaac's dargestellt ist. Ein herabschwebender Engel verhindert den Abraham an der Tödtung seines Sohnes. Hinter Abraham ist ein Schaf neben einem Baume dargestellt. Das kleine Bild ist nicht ohne Geschick illuminirt. Abraham hat ein rothes, Isaac ein blaues, der Engel ein grünes Gewand an. — Diese Darstellung ist offenbar mit Bezug auf die Messe, mittels deren ja das Opfer Jesu wiederholt gedacht wird, und als Seitenstück zu der, auf einem besonderen Blatte dem Canon vorgesetzten Darstellung des am Kreuze hängenden Christus gewählt.

Auf der zweiten Seite des fünften Blattes des Canon ist auf dem unteren Rande gewöhnlich das Schweisstuch Christi in colorirter Handzeichnung dargestellt, und auf der ersten Seite des sechsten Blattes sind an der entsprechenden Stelle vier Zeilen handschriftlich hinzugefügt.

Den höchsten Schmuck dieses alten Druckwerkes bildet aber der erwähnte, dem Canon vorgesetzte Holzschnitt (oder Metallschnitt [1]). Er ist 10¹/4 Zoll hoch, 6¹/4 Zoll breit. Es ist auf demselben Christus am Kreuze dargestellt [2]), unter welchem Maria und Johannes (mit Bezug auf Evang. Joh. XXX, 26), mit grossen, einfachen Heiligenscheinen versehen, in Kleid und Mantel, mit gefaltenen Händen trauernd stehen. Christus ist mit Heiligenschein und Dornenkrone dargestellt. Oben am Kreuze befindet sich die Inschrift *I. N. R. I.*, unten links an demselben ein Schädel [3]) und ein Armknochen. Der Fussboden ist mit Kräutern bewachsen. In der Mitte schlängelt sich ein Weg hin. Aus den fünf Wunden Christi fliesst Blut. Drei fliegende Engel in faltenreichen Gewändern sind beschäftigt, dasselbe in Kelchen aufzufangen. Der Engel links von Christus hält in der Linken den Kelch unter das aus der Wunde der linken Hand fliessende Blut, während er mit der Rechten sein weinendes Gesicht halb bedeckt. Der Engel rechts von Christus hält in beiden Händen Kelche, mit welchem er das Blut aus den Wunden der rechten Hand und der Brust auffängt. Der letzte Engel, hinter dem Kreuzesstamme, biegt sich hervor, um das aus den Fusswunden fliessende Blut aufzufangen. Der Hintergrund ist ganz leer gelassen.

Die Darstellung ist im höchsten Grade geschickt componirt, sehr übersichtlich, klar und enthält nur das Nothwendige. Der disponible Raum wird in der trefflichsten Weise ausgefüllt. Das Ganze ist streng symmetrisch, ich möchte fast sagen, architektonisch componirt, ohne irgendwie steif oder gezwungen zu erscheinen. Im vorliegenden Exemplar ist der Holzschnitt bemalt. Das Colorit stimmt vollständig mit der allgemeinen Beschreibung des für die nürnberger Schule charakteristischen Colorits, welche T. O. Weigel in seinem Prachtwerke (Anfänge der Druckerkunst, Bd. I, S. XX) gegeben hat.

Da das Buch um 1498 sicher zu Nürnberg gedruckt, der Holzschnitt höchst wahrscheinlich daselbst illuminirt ist, so müssen wir wohl annehmen, dass auch Zeichnung und Schnitt dieses Kunstblattes [1]) ebenfalls in Nürnberg, und zwar von einem sehr bedeutenden Künstler, gefertigt worden sind.

Von dem vorliegenden Missale erschien später eine von Hagenau herausgegebene zweite Auflage, welche im December 1519 *„per Thomam Anselmum Badensem"* gedruckt wurde. Dasselbe ist ebenfalls selten. Ausser von Lengnich ist es wohl von keinem Bibliographen angeführt. Ein Exemplar befindet sich in der Allerheiligen-Bibliothek (Fol. 313) zu Danzig. Es hat ausser 16 ungezählten 268 gezählte Papierblätter. Der Canon, derselbe wie in der ersten Auflage, ist mit denselben Lettern und demselben Holzschnitt auf acht Pergamentblättern zwischen Fol. 144 und 145 abgedruckt. Der Druck der grossen, fetten Buchstaben ist vortrefflich.

Stöchs druckte im Jahre 1492 (27. Novbr.) auch ein *„Breviarium secundum notulam dominorum teutonicorum"*, ebenfalls eine bibliographische Seltenheit, welche Panzer (II. 212, Nr. 216) und Hain (Nr. 3942), aber nicht Brunet, erwähnen. Lengnich [2]) und Hirsch [3]) haben es beschrieben. Ein Exemplar (qu. 17) befindet sich in der Allerheiligen-Bibliothek. Eine zweite Auflage, welche derselbe Stöchs 1504 zu Nürnberg gedruckt hat, besitzt die danziger Stadtbibliothek (XX B. qu. 282). Ein zweites Exemplar hat die königl. Bibliothek (Nr. 1534) zu Königsberg, ein drittes bietet die Bertling'sche Buchhandlung in Danzig (Verzeichniss Nr. 17) zum Verkaufe

1) Die von T. O. Weigel und Zestermann (Anfänge der Druckerkunst, Bd. I, S. 21—22) angegebenen Merkmale genügen nicht, um dieses mit Sicherheit entscheiden zu können.

2) Eine ganz ähnliche Composition, die aber sehr roh ausgeführt ist, befindet sich auf einem alten Kupferstich im königl. Kupferstich-Cabinet zu München. Brulliot hat sie in Heft II seiner *Copies photographiques* (München, 1855) publicirt.

3) Vgl. Piper, Evangelischer Kalender 1861, S. 25—26.

1) Der Photograph Ballerstädt in Danzig hat eine photographische Copie dieses Blattes, wenig kleiner als das Original, gefertigt.

2) Meusel's historisch-literarisch-bibliographisches Magazin (Chemnitz, 1792), S. 106.

3) Hirsch, St. Marien, Bd. I, S. 213.

aus. Andere Exemplare einer dieser beiden Ausgaben scheinen die beiden Quartbände, das eine in Braunschweig, das andere in der Bibliothek (Nr. 1117) des Geheimen Archivs zu Königsberg, zu sein, welche Krüger (a. a. O., Bd. III, S. 709) erwähnt. R. Bergau.

(Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. In den Tagen vom 17. bis 26. November kommen durch J. M. Heberle (H. Lempertz) eine Menge von höchst interessanten Kunstsachen zur Versteigerung, über welche dieser Tage ein mit gewohnter Sachkenntniss und Gründlichkeit ausgeführter Katalog ausgegeben worden ist. Das Verzeichniss weist nach:

I. Abtheilung.

Galerie-, Kunst- und Kupferwerke etc. .	Nro.	1— 34
Portraits von meist neueren Stechern . .	"	35— 195
Grabstichelblätter, darunter viele mit Remarquen oder vor der Schrift etc. . . .	"	196— 889

II. Abtheilung.

Bücher über Kunst, oder mit künstlerischer Ausstattung etc.	"	1— 65
Neuere, zumeist grössere Prachtblätter etc.	"	66— 210
Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc.	"	211— 599
Portraits	"	600— 648
Zeichnungen und Aquarelle	"	649— 660

III. Abtheilung.

Grössere Prachtblätter	"	1— 171
Kupferstiche, Radirungen, Lithographieen etc.	"	172— 541
Portraits	"	542 – 617
Grössere Stiche und Lithographieen . . .	"	618— 717
Grössere, zumeist neuere Prachtblätter, zum Einrahmen	"	718— 839
Kupferstiche, Radirungen, Portraits etc. .	"	840— 958
Grössere Blätter zum Einrahmen	"	959—1029
Kupferstiche, Radirungen etc.	"	1030—1131
Aquarelle und Zeichnungen	"	1132—1169

Köln. Der Vorstand des Central-Dombauvereins erliess unter dem 19. October d. J. anlässlich der vierten Dombau-Prämien-Collecte folgende Einladung an die deutschen Künstler:

Ankauf von Kunstwerken.

Die Vorschrift des Allerhöchst genehmigten Planes erfordert die Erwerbung von Werken lebender deutscher Künstler, als Prämien, im Gesammtwerthe von 20,000 Thlr. Wir werden mit der Auswahl und dem Ankaufe der Kunstgegenstände für diese vierte Dombau-Prämien-Collecte gegen Mitte November c. beginnen, und die Ankäufe, ohne uns dadurch inzwischen eine Beschränkung aufzulegen, namentlich in der Permanenten Ausstellung des kölnischen Kunstvereins im hiesigen städtischen Museum bewirken.

Indem wir den verehrlichen deutschen Künstlern dies mit dem Hinzufügen bekannt machen, dass bei dem Ankaufe gediegene Kunstwerke aus dem Gebiete der Malerei, Plastik der Goldschmiede- und Emaillirkunst, der Elfenbein- und Holzschnitzerei, der Glasmalerei, die sich sowohl durch Gegenstand als Grösse zum Privatbesitze eignen, Berücksichtigung finden werden, und dieselben um Beschickung der Kunst-Ausstellung zu dem ausgesprochenen Zwecke ersuchen, machen wir noch insbesondere darauf aufmerksam, dass die Kosten der Hin- und Rückfracht bei den Sendungen von Künstlern, welche mit dem Kunstverein bereits in Verbindung stehen, von diesem letzteren getragen werden, dass aber in allen anderen Fällen die Einsender, bei Ermangelung einer besonderen Vereinbarung, diese Kosten zu tragen haben, und dass die Zulassung der eingesandten Werke dem Ermessen des Kunstvereins vorbehalten bleibt.

Bonn. Während der Dauer des hier tagenden archäologischen Congresses fand im Capitelsaale und einem Theile des schönen Kreuzganges der Münsterkirche eine interessante historische Kunst-Ausstellung Statt. Dieselbe vereinigt in der That eine nicht geringe Anzahl der hervorragendsten Kunstwerke, zumal aus der christlich-romanischen Zeitperiode. Vorzugsweise war die Goldschmiedekunst und das Email vertreten. Wir erwähnen die prachtvolle Hierothek aus dem X. Jahrhundert im limburger Dome, welche Heinrich v. Ulmen in Konstantinopel erbeutete und dem trierer Dome schenkte, die Reliquientafel von St. Matthias in Trier, das sogenannte Flussreliquiar des Bischofs Egbert von Trier und die Palla d'oro des aachener Münsters. Für die Geschichte der Entwicklung des Email waren unstreitig vier Kreuze aus Essen, zum Theil noch Geschenke der Kaiserin Theophanie, am wichtigsten. Besonders waren in grosser Auswahl die Evangelistarien vereinigt, darunter das Geschenk Otto's II. an Echternach, eines aus Essen aus der Ottonenzeit und etliche aus dem trierer Domschatze. Die Elfenbeinschneidekunst war gleichfalls vom X. bis XIII. Jahrhundert reich vertreten. Besonderes Interesse erregten auch zwei Cassetten, eine des heiligen Ludwig aus dem Louvre, die ein Beamter des

Louvre hieher brachte, und die Cassette des Richard von Cornwallis aus dem Münster zu Aachen. Es verdient alle Anerkennung, dass es dem Vorstande gelungen ist, die wichtigsten Denkmäler der christlichen Kunst in solcher Anzahl in der Ausstellung zu vereinigen.

Düsseldorf. Unter den monumentalen Schönheiten des reizenden Rheinlandes nimmt mit Recht die St. Apollinariskirche bei Remagen eine hervorragende Stelle ein. Schon durch ihre Lage einer der schönsten Puncte der ganzen Rheingegend, machen die dort von düsseldorfer Künstlern ausgeführten Fresco-Malereien dieselbe zu einem Wallfahrtsorte aller Freunde echter christlicher Kunst. Die unparteiische Kritik hat es längst anerkannt, dass diese Gemälde mit zu den erhabensten und vollendetsten gehören, die auf dem Gebiete kirchlicher Kunst seit Jahrhunderten entstanden sind, und die düsseldorfer Schule darf auf dieselben mit Stolz hinweisen als die schönsten Blüthen ihrer erhabensten Richtung. Leider sind diese Kunstschätze bis jetzt nur vereinzelt durch den Stich in weiteren Kreisen bekannt geworden und freut es uns desshalb, dass sich die Zahl dieser Reproductionen in Kurzem wiederum um eine vermehren wird. — Das in der Kuppel über dem Hochaltar von Professor E. Deger ausgeführte imposante Gemälde: „Der Heiland als Welterlöser, zu seinen Seiten die h. Jungfrau und Johannes der Täufer“ wird nämlich demnächst in grossem Kupferstich in der Kunst-Verlagsbuchhandlung von A. W. Schulgen hier erscheinen. Dieser Stich, in der ausserordentlichen Grösse von 30½ zu 20½ Zoll Bildfläche, geht seiner Vollendung entgegen, und hat der Stecher, F. P. Massan, der sich früher schon durch den so allgemein anerkannten Stich des kölner Dombildes ein wohlverdientes Renommé erworben, auch an diesem Blatt aufs Neue seine Meisterschaft bekundet. Wie das Original, so wird auch die Reproduction der hiesigen Kunstschule zur Ehre gereichen. Es werden jetzt schon die Leser auf dieses schöne Blatt um so lieber aufmerksam gemacht, als, wie man hört, der Preis desselben zur Ermöglichung einer allgemeinen Verbreitung äusserst niedrig gestellt werden wird, und wünscht man dem Unternehmen den besten Erfolg.

Danzig. Dem hervorragendsten mittelalterlichen Baudenkmale der preussischen Ostprovinzen — der Marienburg — steht nunmehr endlich eine genaue Aufnahme und eine würdige Publication in Aussicht. Wie die Baustg. hört, ist dem Lehrer der Gothik an der Bau-Akademie zu Berlin, Bau-Inspector Blankenstein, eine Staats-Unterstützung für diesen Zweck zu Theil geworden, und wird er sich, von mehreren seiner Schüler begleitet, in kurzer Frist an Ort und Stelle begeben.

Freiburg. Sehen wir in und um Freiburg, der Perle des Breisgaues, zahlreiche Bauten um die Wette sich erheben, die zur Erweiterung und Verschönerung der alten Zähringerstadt nicht wenig beitragen und derselben eine schöne Zukunft verheissen, so ist es nicht minder erfreulich, dass die Baukunst in unserer Nähe durch die Ausführung einer neuen Kirche zu St. Georgen einen neuen Triumph in einem Werke, das zur Ehre Gottes bestimmt ist, feiert.

Dort erhebt sich neben der alten, für die zahlreicher angewachsene Bevölkerung der Gemeinden von St. Georgen, Uffhausen und Wendlingen längst nicht mehr genügenden Kirche nunmehr ein neuer, herrlicher Tempel in romanischem Stile. Derselbe wurde nach dem von dem nunmehr in Gott ruhenden, allgefeierten Baudirector H. Hübsch in Karlsruhe entworfenen Plane unter der Leitung eines seiner genialsten Schüler, des derzeitigen erzbischöfl. Baumeisters L. Engesser, mit aller Liebe und Pietät ausgeführt. Er steht bereits mit Ausnahme der künstlerischen Ausschmückung des Innern in seiner Vollendung vor uns. Uns vorbehaltend, später mehr in die einzelnen Theile dieses höchst gelungenen Bauwerkes einzugehen, wollen wir nur in kurzen Worten unserer Freude und unserer vollen Anerkennung Ausdruck verleihen.

Die Vorderfaçade mit dem Hauptportale, über dem sich der 170 Fuss hohe Thurm erhebt, liegt mit der Landstrasse parallel und macht einen sehr imposanten, höchst harmonischen Eindruck. Ueber dem Hauptportale wird eine etwa 10 Fuss hohe Nische den Kirchenpatron, Ritter St. Georg, der von unserem rühmlich bekannten Landsmann X. Reich ausgeführt wird, aufnehmen. Der Thurm zeugt durch seine edlen, schlanken Formen und feinen Verhältnisse bis in alle Details von dem fein gebildeten Sinne und der künstlerischen Begabung dessen, der den Plan hierzu entwarf: er ist das Werk des Baumeisters Engesser, der die schwierige Aufgabe gewiss in befriedigendster Weise löste.

Beim Eintritt in die Kirche selbst, wirkt der Total-Eindruck mächtig auf den Beschauer. Das Gewölbe des Mittelschiffes wird von zwölf prächtigen, schlanken Sandsteinsäulen getragen, die sich an die vier Säulen des ganz eigenthümlich mystisch wirkenden Chorumganges anreihen, in dessen Mitte der Hauptaltar zu stehen kommt. Ringsum im Mittelschiff und Chor sind als eine sehr sinnige und zweckdienliche Zierde 16 Cherubim als Gurtbogenträger über den Säulencapitäls angebracht und von Bildhauer Andelfinger hier recht schön ausgeführt.

Die Kirche hat stattliche Verhältnisse für eine Landkirche. Wohl mag diese unter die gelungensten Schöpfungen Hübsch's gehören, denn es ist eine Stimmung und Harmonie im Ganzen, die uns für den seligen Meister aufs Neue begeistern muss. Frommer gläubiger Sinn und künstlerische Meisterschaft bieten sich die Hände zur Vollendung des herrlichen Werkes, das, in sehr schönem Material ausgeführt, ringsum auch von aussen einen höchst malerischen Anblick gewährt.

In des verblichenen Altmeisters Sinn und Wesen eingeweiht, führte der ehemalige Schüler, Baumeister Engesser, die Leitung des Baues zur Ehre Gottes, zum ehrenden Andenken seines Lehrers und zur allgemeinen Freude der Pfarrgemeinde aus. Möge der Friede und der Segen für alle Zeit das schöne Werk krönen, das gleichzeitig ein wahrer Schmuck der landschaftlichen Umgebung bildet.

Salzburg. Die Capelle zu St. Bartholomä am Königssee, ein aus alter Zeit stammendes Baudenkmal, war in der jüngsten Zeit sehr baufällig geworden und sollte, da die Kirchenstiftung St. Andrä in Berchtesgaden, welcher der bauliche Unterhalt der Capelle obliegt, ganz leistungsunfähig ist, abgebrochen werden. Da hierdurch aber der See und die Insel Bartholomä in historischer und ästhetischer Beziehung eine schöne und eigenthümliche Zierde verloren haben würden, so hat der König von Baiern das Bauwerk auf Kosten seiner Cabinetscasse restauriren lassen. Die hergestellte Capelle ist am 25. Juli eingeweiht worden.

London. Die Arbeiten an dem grossen Albert-Denkmal — dem grössten, welches England aufzuweisen haben wird, der Kostenanschlag beträgt 130,000 L. — schreiten rüstig vorwärts; der Unterbau ist nahezu vollendet und von allen Seiten langen grosse Marmorblöcke für die einzelnen Statuen, welche es umgeben sollen, an. Indessen werden wohl noch zwei, vielleicht drei Jahre vergehen, ehe das Riesen-Monument völlig fertig aufgestellt ist; denn noch viel bleibt zu thun übrig und, wie verlautet, ist für viele der Statuen der Marmor noch nicht einmal in den Händen der Künstler. Auch beginnt nunmehr Zweifel rege zu werden, ob das Monument, mit seiner Vergoldung, dem farbigen Marmor und der Glasmosaik (von Salviati) im Stande sein werde, den Einflüssen des hiesigen Klima's auf die Dauer Widerstand zu leisten, von welchen selbst Marmor und Bronze nicht verschont bleiben.

Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar,

mitgetheilt von

Dr. J. B. Nordhoff.

(Schluss.)

1491—1492.

Provisor Nicolaus van Wetten, Priester.

Seite 45b.

Item meister Arnt bildensnider gesant omtrent Pinxten XIII goldene rynsche gulden. Idem gesant omtrent nativitatis Christi myt Jan synen knecht ind dat Jan van Halderen van synre wegen ontfingh XVII gold. guld. Ind daertoe soe hefft on die richter myn neeff van mynre wegen gedaen, doe hy toe Kaelen reysde enen Wilhelmus schilt ad XXXVII stuver ind daer toe enen Kaelschen postgulden voer XXII stuver, ind die gold. gulden is on gesant voer XXXVI st. Ind hier toe soe dede ick on mede een malder haveren voer II gulden current, fac. to saemen LVI guld. current ind XXXIX kr.

Item syn ons borgermeister ind ick toe saemen to Swoll gereist, om to vernemen van den werck onser taeffeln ind syn mit geweest IX daegh ind heb daer aver verdaen ts. tviff guld. XXXIV kr. VI gr.

Seite 46.

Item doe ick vernam, dat meister Arnt die beldensnider gestoerven wass, byn ick to Swoll gereist ind heb Willem van Wetten myt sinre karren gehuert ind heb on gegeven des daegs loss ledich up mynen kost ilk dach VIII stuv. ind hy is myt my mitgeweest V dach, fac. enen gulden XLVIII kr.

Item heb ick in der reysen to Swoll verdaen mytter karren perd ind vracht, dat werk van Swoll to Suytphyn te bringen, ts. VIII guld. XII kr.

Item Jan Driver geg., dat hy ons dat werck van Wissel to Kalcker bracht, XXXVII kr. VI gr.

Item soe men van Altz, onsen cappelaen, een rochelen heldt ind besoirght inder kerken, soe en wass daer een geen, ind heb daer om een ny getuight, ind heb daer voer geg. II guld. XX kr. VI gr.

1491—1492.

Provisor Gerit Jeger.

Seite 53b.

Item van den beelden van Zutphin to Wissel to bringen, geg. III guld. XII kr.

Item heben wy Raben den beldensnider ontbaeden van Eymerick to Kalker to komen, myt on toe aver-

draegen dat werck vander taeffeln voirt rede to maeken, den verpleght, fac. XLV kr.

1492—1493.

Provisor Gerit Jeger.

Seite 57.

Item inden verdingh upt ny myt meister Evert van Monster, onse taeffel to maeken in Jan Telmans huis up gespraeken II guld. VIII kr.

Item Paephoff van den cedulen dis verdings to schriven geg. VIII kr.

Item meister Evert voers. voir sinen gangh ind versumenisse syns wercks, dat hy hier is gekomen ind dat ick on to Tadden huis utter herbergen gequyt heb to saemen geg. III guld. ind XVIII kr.

Item hefft men meister Derick Boegert ind synen soen gewilligt hier to komen, om ons myt on to beraeden ass van den verdingh der taeffelen. Den verpleeght in Jenneken Meyboems huis fac. XXIX kr.

III.

Rechnung der St. Anna-Bruderschaft.

Provisor Gerit Droichscherre.

Ungefähr 1493—1500, weil der hier vielgenannte Derick Boegert in den Liebfrauen-Rechnungen zum Jahre 1493 nachweislich zuerst erscheint.

Seite 4.

Item geboirt van enen boem den onss gnedige lieve heer sunte Annen gaff toe vollest sunte Annen beilt mede toe versieren, etc. X guld. ind XV stuv., fac. X guld. 45 kr.

Seite 4b.

Primo meister Derick Boegert geg. upt dat ander stuck van sunte Annen taevell XX rinsche gulden levis, den gulden betaelt myt XX cleiffsche swaenen, fac. aen swaeren paegements current gelts to saemen fac. XVI guld. XL kr.

Item noch meister Johan geg. I gulden levis, fac. gravis XXV kr.

Item Conr(ad) van den Steen van meister Jans wegen gegeven enen gulden levis, fac. gravis L kr.

Item meister Derick Boegert noch betaelt van den irsten halven jair, theynss eir die briene von den theyns besegelt wardt, twee guld. XXX kr. levis, fac. gravis II guld. V kr.

Seite 5b.

Item soe men meister Derick Boegert jairlix geifft V gulden levis lyffpensien, herkommende van sunte Annen taevell, heb ick meister Derick die vurs. gulden betaelt myt tween gulden luvenen, idt stuck voir XXXVIII stuvers, fac. gravis III guld. XXXXVIII kr.

Item, soe men jairlix Dirck Boegert V gulden van der lyffpensien als van sunte Annen taevell betaelt, heft Jorden Jagen Oyen denselven meister Derick van myne wegen betaelt III gulden ind die ander III gulden ick oen selffs betaelt, fac. ts. levis V guld. mackt gravis IIII guld. X kr.

Seite 6b.

Item meister Derick Boegert noch betaelt van synre jairlixschen pensien V gulden levis, fac. gravis IIII guld X kr.

Seite 7.

Item soe onss gnedige lieve heer synte Annen gegeven hefft enen boem, toe vollest on mede toe sieren, hefft ons der boem gekost toe holten ind anders, gelych heyr nae beschreven steet.

Rechnung der Bruderschaft unserer lieben Frau

vom Jahre 1498—1499.

Provisor Elbert Groentkens.

Seite 4a.

Item is men verdraegen in bywesen des borgermeisters cum suis in der provisoeren mit meister Johann van Halderen van twe parcken, beneden inden voet van den kast opt hoighe altair te maeken, vur XXX gold. gulden, der he van Lambert Koedert III gold. gulden ontfangen heft ind van my XXVII gold. guld. ad XL stuv. Ind soe die gold. gulden doe meer dan XL stuver golden, be kroende meister Johan dairop. Soe heb ick oen noch dairtoe gegeven myt consent des burgermeisters XXX st. ind synen knecht to verdrincken IIII alb. fac., myn uitgeven ts—LV guld. XIII st. XII gr. kr.

Seite 4b.

Item heft men gecocht van Herman Jagengront totten vurs. twen parcken holt beilde aff te maeken vur XXVIII stuver, ind enen alb. geg. van dat holt ontwe te slain, fac. I guld. VIII st. XV gr. kr.

Item heft Derick Jeger mit synen soen onledich geweest, die haellkelen to maeken indie parcken von der kasten VII daighen, iick sdaigh geg. V st. Ind heft dieselve Derick die haellkelen gefult. Dairaff geg. XX st. fac. IIII gl. X st.

Item soe Peter Ryssermann meister Loedewick an onsbrachte, umb die taefell an oen to verdinghen, heft men oen geschenckt tot twen reysen in Herman Eggers huyss tsamen XI grt. ad VIII kr., fac. — 1 guld. IX st. XXIIII gr.

Item doe die burgermeister cum suis mitten provisoren in bywesen des pastoirs ind hern Daemss die taefell aen meister Loedewick verdinghden, doe verdain in Herman Switzers huys XVIII grt. Ind den pastoir II grt. ind

van der cedull to scriven gegeven I qrt. ad III alb. die qrt. fac. II guld. XIII st.

Seite 5.

Item doe meister Loedewich eyn perck annam to maeken, umb syn werck to besien, do verdain in Hermans huys IIII qrt. ad III alb., fac. XI st. IX gr.

Item Clais Boem gemackt yseren roiden in die kast ind wuergen LII Pfd. ilks Pfd. I st. ind dairtoe aen negelen X st., fac. III guld. II st.

Item gecocht van Dyckmans kinderen holt totter kasten vor XVI st. ind noch van enen anderen vor VIII st., fac. 1 guld. IIII st.

Jahr 1499—1500.

Provisor Elbert Groentkens.

Seite 8b.

Item soe die haelkelen in der taefell noch niet genog gevulten waeren, enen kistemeker die laiten vullen ind bereyden, den geg. II guld.

Item totter tafell gecocht van her Henrick van Coeln holt vur XX st. ind van Moirsken vur XXVI st., I kr. fac. II guld. VI st. I kr.

Item Peter Ryserman ander tafell gearbeit, den dairaff geg. V st.

Item Thiess Festkens geg. vanden belden vant raithuyss to draigen II alb., fac. II st. VI gr.

Item heft meister Loedewich die kerkmeisters ind provisoeren van onser liever bruederscap to gast gehat, doe geschenckt IIII qrt. in Johan Teilmans huys gehalt ad II st. fac. VIII st.

Kirchenrechnung von c. 1490.

Reg. B. 7 a.

Item doe die orgelmeker hier quam, dat werck to besien, soe hy ter tyt en gheen gerryschap en had dair aen wat te doen, den voir synen gangh ind kost gegeven XXIIII kr. VI gr.

Item hefft Aelbert Myss opgespraken tot Gerit Meyboems huyss doe men die clocken aen meister Gerit glo... (leider unleserlich) verdinghden to maken dat die verdinne noch tachter is as sy seight III gulden curr. ind XXVI kr., facit II gulden XX kr.

Item den meister, die die vier clocken heefft verhangen, den dair van gegeven V gulden curr. facit III gulden XXI kr.

Andere Documente sprechen dann noch über den Annenaltar, das Liebfrauenbild und ziemlich genau über die Entstehungszeit des grossen Liebfrauen- oder Siebenschmerzensaltars, ohne jedoch die Meisternamen anzuführen. So vermacht Guda Boumans, die Witwe Gerit Holtman's, 1520 am Donnerstag nach dem Feste Benedict Abt unter Andern der Kirche zu Calcar 1) einen Goldgulden zur Vollendung der Tymmeringe, einen Goldgulden zur Zierath des Altars von den sieben Schmerzen, einen Goldgulden zur Zierath des Annenaltars, eine vergoldete Silbergordel nebst einem goldenen Ringe zur Vergoldung des silbernen Kreuzes in der Klosterkirche. An den Altar zu den sieben Schmerzen vermacht dann noch Luitgen Hellings, die Frau Johan's van den Graeve drei Goldgulden am Sonntag nach Martini 1522. Die Stadtrechnungen ergeben ausserdem, dass der Weihbischof von Köln in demselben Jahre 1522 bei Gelegenheit, wo er hier einen Theil Geistlichen ordinirte und Kinder firmte, den sieben Schmerzensaltar eingeweiht hat.

Ueber die frühere Orgel bringen wir aus den Stadtrechnungen noch bei, dass 1485 ein Orgelmacher von Dinslaken das Orgelwerk restauriren sollte, ferner einen eigenhändigen Brief d. Strassburg 1516 Donnerstag nach Katharina, worin der Orgelmacher Hanns Suess, Bürger zu Köln und zur Zeit in Strassburg, den Kirchmeistern zu Calcar schreibt, er sei noch stark und gesund und, obwohl er gedacht, bald bei ihnen zu sein, um das verdingte Werk aufs beste zu vollbringen, sei er doch zur Ueberlieferung und Ausrichtung des Werkes in Strassburg wider Erwarten lange hingehalten, da die Laden von grünem Holz gewesen und andere Hindernisse eingetreten seien. Er bittet dann, sein Ausbleiben zu entschuldigen, verspricht, baldigst bei ihnen einzutreffen und das übernommene Werk aufs beste zu vollbringen, und empfiehlt ihnen inzwischen seine Diener Arnd und Franz.

Eine Urkunde des Jahres 1545 gedenkt ferner eines Lichtes in dem Karneyckelhuys auf dem Kirchhofe — und, um auch des eleganten Rathhauses zu gedenken, waren nach einem alten Inventar Urkunden vorhanden aus den Jahren 1364, 1367 und 1431, welche über die angekauften Häuser sprachen, an deren Stelle das Rathhaus sollte erbaut werden.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass uns fast sämmtliche Fundationen und Stiftungen in Betreff der Altäre und Vicarieen in den Urkunden erhalten sind und dass sich hieraus auch mittelbare Schlüsse auf den Beginn und die Dauer der Calcar'schen Kunstbemühungen ergeben dürften.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 22. — Köln, 15. November 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst. — Die Kirchenthüren. — Besprechungen etc.: Berlin. Nürnberg. Petersburg. Konstantinopel.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

I. Die h. Maria Magdalena.

(Legende.)

Unter allen Persönlichkeiten, welche in der Geschichte der kirchlichen Kunst und Poesie auftreten, ist Maria Magdalena diejenige, welche in der Wirklichkeit am wenigsten, und doch auch wiederum am meisten vorhanden ist. Am wenigsten in der Wirklichkeit vorhanden ist sie in so fern, als wir ihre Identität, welche Jahrhunderte lang der Gegenstand des Streites gewesen, festzustellen suchen; am meisten in der Wirklichkeit vorhanden ist sie dagegen, wenn wir erwägen, dass sie lange Zeit in jedem christlichen Herzen als die Verpersönlichung des durch den Glauben und die Liebe selig gewordenen Sünders gegolten hat und noch gilt. In dieser ihrer mystischen Eigenschaft wurde sie von Vorstellungen umgeben, welche feststehend blieben, und die durch kein Vernünfteln und durch keine Thatsachen beseitigt zu werden vermögen. Wir wollen hier nicht in die bestrittenen Puncte der biblischen Kritik eingehen; denn diese sind unserem Zwecke fremd. Ob die Maria Magdalena, „aus welcher Jesus sieben Teufel austrieb“ [1]), die „Maria von Bethanien“, die Schwester des Lazarus und der Martha, und das Weib, „welches eine Sünderin war“, drei verschiedene Personen, wie Mehrere behaupten oder wie Andere glauben, eine und dieselbe Person unter verschiedenen Bezeichnungen seien, bleibt eine offene Streitfrage, da weder die Einen noch die Anderen in dieser Beziehung nach der heil. Schrift oder nach der Ueberlieferung irgend etwas bewiesen haben, und selbst auch die Kirchenlehrer über diesen Punct nicht einig sind [1]). Wie dem auch sein mag, so viel steht fest, dass eine solche Person wirklich gelebt hat. Das Weib, welches unter dem Namen Magdalena in ihrer Eigenschaft als Sünderin und Büsserin, als die Erstlingsfrucht christlicher Reue und Busse, vor uns steht, ist eine Wirklichkeit und keine blosse Fiction. Selbst wenn wir wollten, könnten wir die mit ihrem Namen und Bilde unzertrennlich verbundenen Vorstellungen nicht beseitigen. Unter allen denjenigen, welchen viel vergeben worden, war sie die erste; von allen Thränen, welche am Fusse des Kreuzes reumüthig vergossen worden, waren die ihrigen die ersten; von allen Hoffnungen, welche seit der Auferstehung des Herrn unter die Nationen und Generationen ausgegossen worden, war die ihrige die erste. Wie viele haben mit Thränen in den Augen zu ihrem kummervollen Bilde emporgeblickt, und die verzeihende Gnade, deren Sinnbild oder vielmehr deren Verpersönlichung sie war, gesegnet! Von den weiblichen Heiligen waren einige die Patroninnen gewisser Tugenden, andere die gewisser Berufsarten; aber die allgemein angenommene und verherrlichte Büsserin warf ihren Mantel über alle, und insbesondere über diejenigen ihres Geschlechtes, welche, nachdem sie auf Abwege gerathen, ihre Ver-

1) Marc. XVI. 1.

1) Origenes und der h. Chrysostomus neigen sich der einen, der h. Clemens und der h. Gregor d. Gr. der anderen Ansicht zu. Die Kirche nimmt an, dass die Schwester des Lazarus und die Sünderin eine und dieselbe Person gewesen sind.

irrungen bereut und zu den Füssen des Heilandes Busse gethan haben.

Aber nicht die Popularität Maria Magdalena's als Repräsentantin und Personification der wahren Reue und Busse allein hat ihr Bild durch die ganze Christenheit verbreitet. Sie ist auch in der That — sie mag nun die schöne Sünderin oder die Heilige sein — höchst darstellungsfähig. Dieses Sujet vereinigt alles, was begeistern, mit allem, was die Phantasie erregen kann; aber wenn wir untersuchen, was in dieser Beziehung geschehen — wie unbedeutend erscheint dann das Resultat! Bei keiner Classe von Bildern sind die Fehlgriffe der Maler, und selbst auch die der ausgezeichnetsten, so bedeutend gewesen, als in den Darstellungen der reuigen Maria Magdalena, und man muss zugeben, dass es bei allem Anziehenden eine höchst gefahrvolle und schwierige ist. — Wo die Büsserin vorherrscht, da erscheint die Heilige herabgesetzt; wo die verunstaltete, unbekleidete, durch Nachtwachen abgemagerte Gestalt erscheint, ist es eine Verletzung jener ersten grossen Kunstregel, welche das Abstossende, das ästhetische Gefühl Verletzende und Schmerzliche verbietet. Und gerade darin besteht der Fehler der älteren, und insbesondere der griechischen und altdeutschen Maler; — ihre ungeheuerliche Hässlichkeit wäre unerträglich, wenn sie nicht durch die Intention und das Gefühl wieder aufgewogen würde. Andererseits ist da, wo augenscheinlich sinnliche Schönheit die vorherrschende Idee in dem Werke des Künstlers gewesen ist, die Verletzung des moralischen Gefühles noch empörender, da dadurch dessen heiligster Zweck vereitelt und dessen hohe Bedeutung herabgewürdigt wird. Das ist vornehmlich der Fehler der späteren Maler, besonders der venetianischen und bolognesischen, während die französischen noch verkehrter sind, da sie zum Wollüstigen auch noch das Affectirte hinzufügen. Der Abbé Méry spricht sich voll frommen und vernünftigen Unwillens gegen diese *„air de galanterie“*, welche zu seiner Zeit als das Charakteristische der Maria Magdalena betrachtet wurde, aus. Diese „weinenden“ *(„larmoyantes“)* Büsserinnen von Greuze — Magdalena *à la Pompadour* — sind seinem Geschmacke unerträglicher, als die von Rubens.

Da die Kenntniss der Legenden dieser Heiligen zum Verständnisse der auf sie bezüglichen Werke der Kunst unumgänglich nothwendig ist, so wollen wir dieselbe dem Abschnitte über die Kunst vorausgehen lassen.

Albertus Magnus schildert sie als Herrin auf dem prächtigen Schlosse Magdalum in Bethanien in all der Pracht, in der abendländische Dichter des Mittelalters morgenländische Königinnen darzustellen pflegen. Dazu macht er sie zum Inbegriff aller Schönheit, zu einer zweiten Helena. Wie hier ihr Reichthum und ihre Schönheit übertrieben hervortreten, so in der schwedischen Legende, die Mohnike [1]) übersetzt hat, ihre sündige Wollust. Wir werden hier die Legende der h. Maria Magdalena so geben, wie sie vom Volke angenommen und in der Kunst des Mittelalters verkörpert wurde, indem wir jene morgenländischen Traditionen, welche die Maria von Bethanien und die Magdalena als besondere Personen darstellen, und deren Tod und Begräbniss nach Ephesus versetzen, unbeachtet lassen. Wir befassen uns nur mit der abendländischen Legende, welche auch für die abendländische Kunst maassgebend gewesen. Diese Legende hat ausserdem, dass sie die äusserst wenigen in den Evangelien zerstreuten Notizen einer und derselben Person zuschreibt und in Eine Erzählung verflicht, einige andere Ereignisse beigefügt, welche zwar unbegreiflich, extravagant und unglaublich sind, ihr aber gleichwohl die unveränderlichen Attribute des schwachen liebenden Weibes, der betrübten Büsserin und der andächtigen und enthusiastischen Heiligen belässt.

Maria Magdalena war aus dem Districte Magdala an den Ufern des galiläischen Meeres, wo ihre Burg stand, welche Magdalon hiess. Sie war die Schwester des Lazarus und der Martha, und sie waren die Kinder angesehener adeliger Eltern, oder, wie Einige sagen, von königlichem Geschlechte. Beim Tode ihres Vaters Syrus erbten sie ungeheure Reichthümer und Grundbesitzungen, welche sie gleichheitlich unter sich vertheilten. Lazarus widmete sich der militärischen Laufbahn; Martha leitete ihre Besitzungen mit grossem Anstand und war ein Muster der Tugend und eines reichen Weibes — und vielleicht ein wenig zu sehr den weltlichen Sorgen ergeben —; Maria dagegen überliess sich einem ausschweifenden Leben und wurde endlich wegen ihres liederlichen Lebenswandels so berüchtigt, dass sie im ganzen Lande nurmehr als die „Sünderin“ bekannt war. Ihre tugendhafte Schwester tadelte sie oft wegen ihres unordentlichen Lebenswandels und überredete sie endlich, den Ermahnungen des Herrn Gehör zu schenken, wodurch ihr Herz gerührt und bekehrt ward. Die sieben Teufel, von denen sie besessen war, und die durch die Macht des Heilandes aus ihr ausgetrieben wurden, waren die sieben Todsünden, denen sie vor ihrer Bekehrung ergeben gewesen war. Einmal bewirthete Martha den Herrn in ihrem Hause und, da sie ihn würdig bedienen wollte, war sie mit Geschäften überhäuft. Maria sass aber unterdessen zu den Füssen Jesu und horchte seinen Worten,

1) Altschwedische Balladen. S. 173.

welche das gute Werk der Bekehrung vollendeten; und als er, einige Zeit später, im Hause Simon's, des Pharisäers, speiste, folgte sie ihm dahin nach, und sie brachte eine Alabasterbüchse mit Salbe mit und fing an, seine Füsse mit Thränen zu waschen und trocknete sie mit ihrem Hauptbaare ab und küsste seine Füsse, salbte sie mit Salbe und Er sprach zu ihr: „Deine Sünden sind dir vergeben". Sie wurde späterhin eine Seiner ergebensten Jüngerinnen; sie diente Ihm mit ihrem Vermögen, begleitete Ihn auf den Kalvarienberg und stand weinend am Fusse des Kreuzes. Sie wachte mit der anderen Maria an Seinem Grabe, und war die erste, welcher Er nach Seiner Auferstehung erschienen ist. Wegen ihres unwandelbaren, mit dem tiefsten Kummer und der innigsten Liebe vermischten Glaubens erlangte sie dieses besondere Zeichen der Gunst. Einige Erklärer der heil. Schrift nehmen an, dass der Heiland der Maria Magdalena desshalb zuerst erschienen sei, weil sie von Allen, die Er auf Erden zurückgelassen, des Trostes am meisten bedürftig war. „Die Jünger gingen hinweg, ein jeder nach seinem Hause; aber Maria stand vor dem Grab und weinte."

So weit gehen die Nachrichten in den Evangelien und die Ansichten der Erklärer. Die altprovençalische Legende setzt dann die Geschichte fort. Nach der Himmelfahrt Christi wurden Lazarus mit seinen beiden Schwestern, mit Maximin, einem der zweiundsiebenzig Jünger, von welchem sie die Taufe erhalten, Cedon, der Blinde, welchen der Heiland sehend gemacht, und Marcella, die Magd, welche bei den beiden Schwestern diente, von den Heiden aufs Gerathewohl in ein Schiff ohne Segel, Ruder oder Steuer gesetzt; aber von der Vorsehung geleitet, wurden sie wohlbehalten über das Meer getragen, bis sie in einem Hafen landeten, welcher sich als der von Marseille, in dem Lande, welches Frankreich hiess, herausstellte. Die Einwohner des Landes waren Heiden und versagten den Pilgern Nahrung und Obdach, wesshalb sie genöthigt waren, unter dem Portale eines Tempels Zuflucht zu nehmen; und Maria Magdalena predigte ihnen, indem sie sie wegen der unsinnigen Verehrung stummer Götzen schalt; und obgleich sie Anfangs nicht hören wollten, wurden sie zuletzt doch durch ihre Beredsamkeit und durch die von ihr und ihrer Schwester gewirkten Wunder bekehrt und liessen sich taufen. Und Lazarus wurde nach dem Tode des guten Maximin der erste Bischof von Marseille.

Während diese Dinge sich zutrugen, zog Maria Magdalena sich in eine Wüste zurück, welche nicht weit von der Stadt entfernt war; es war eine schreckliche Wildniss mitten in Felsen und Höhlen, und hier widmete sie sich in der Höhle *„la Baume"* der einsamen Busse für die Sünden ihres früheren Lebens, über welches sie unaufhörlich und bitterlich weinte. In dieser Höhle wohnte vorher ein Drache, der auch hervorkam und sie (ein ästhetischer Misston in dieser sonst so schönen Legende) mit Haut und Haaren verschlang. Aber ein Engel zog sie lebendig wieder aus ihm heraus und reinigte die Höhle von des Drachen Wust. Hier lebte sie nun volle vierzig Jahre, nackt und ohne irgend ein menschliches Wesen zu sehen, nur von Teufeln oder Engeln besucht. Man sah und hörte nichts mehr von ihr und glaubte daher, dass sie gestorben wäre. Sie fastete so strenge, dass sie ohne die Besuche, welche sie zuweilen von den Engeln erhielt und ohne die ihr zu Theil gewordenen himmlischen Tröstungen umgekommen wäre [1]). Jeden Tag während der letzten Jahre ihrer Busse kamen die Engel vom Himmel herab und trugen sie in ihren Armen in Regionen empor, wo sie durch die Töne einer überirdischen Harmonie entzückt wurde und die Herrlichkeit und Freude schaute, welche für die reuigen Sünder bereitet ist. Eines Tages sah ein Eremit, welcher in einer Zelle an einem dieser wilden Berge wohnte und sich weiter denn gewöhnlich von seiner Zelle entfernt hatte, diese wunderbare Vision — die Magdalena in den Armen emporsteigender Engel, welche Siegesgesänge sangen, als sie die Heilige emportrugen; und der Eremit kehrte, als er sich wieder ein wenig von seinem Erstaunen erholt hatte, nach der Stadt Marseille zurück und erzählte, was er gesehen. Nach mehreren Legenden starb Maria Magdalena, nachdem sie aus den Händen des h. Maxentius, Bischofs von Aix, das h. Abendmahl knieend empfangen, innerhalb der Mauern der christlichen Kirche zu Marseille, aber die gewöhnlichen Berichte stellen sie als in ihrer Einsamkeit sterbend dar, während Engel über ihr wachten und sie bedienten [2]).

Die Mitte des XIV. Jahrhunderts war eine Zeit religiöser Aufregurg im ganzen Süden Europa's. Eine plötzliche Anwandlung der Busse — *„una subita compunzione"* — wie ein italienischer Schriftsteller sich ausdrückt, erfasste alle Herzen; Reliquien und Wallfahrten, Büssungen und Klosterregeln erfüllten alle Gemüther. Um diese Zeit

---

1) Einst erschienen die Teufel in Gestalt von Engeln und sangen ihr gar lieblich vor, verlangten aber, sie solle nicht mehr so viel beten.

2) Man zeigt zu Aix noch heut zu Tage ihren Todtenkopf, dessen Haut an der Stelle, wo Christus ihre Stirn berührt hat, ganz frisch ist, und dessen blonde Haare auch, so weit sie Christus Füsse berührten, noch erhalten sind. Ihre Seele soll von den Engeln in den Himmel getragen worden sein. 22. Juli. (W. Menzel, christl. Symbolik II, 59.)

wurden gewisse sterbliche Ueberreste, welche man für die der h. Magdalena und des Lazarus hielt, an dem Orte, der seitdem St. Maximin heisst, ungefähr vier Stunden nördlich von Toulon entdeckt, und diese Entdeckung regte die Andacht und die Begeisterung des Volkes in hohem Grade auf; und es ward daher an diesem Orte von Karl, Grafen von der Provence (dem Bruder des heil. Ludwig) im Jahre 1279 eine Kirche gegründet. Einige Jahre später ward dieser Fürst besiegt und von dem Könige von Aragonien gefangen genommen, und als er nach einer langen Gefangenschaft endlich wieder in Freiheit gesetzt wurde, schrieb er diese seine Befreiung hauptsächlich der Fürbitte seiner auserkorenen Schutzpatronin, der h. Magdalena, zu. Dieses Ereigniss vergrösserte ihren Ruhm als eine mächtige Heilige in hohem Maasse; und von dieser Zeit an können wir ihre Popularität und diejenigen Sculptur- und malerischen Darstellungen von ihr beginnen lassen, welche sich vom XIV. Jahrhundert an bis auf unsere Zeit herab so sehr vervielfältigt haben, dass kaum irgend ein katholischer Andachtsort ohne ihr Bildniss zu finden sein wird. Und wir können zu unserer Zeit in der That die leidenschaftliche Bewunderung und Andacht, womit sie im Mittelalter von ihren Verehrern betrachtet wurde, nur schwer begreifen und dieselbe noch schwerer mitfühlen. Nur die ihr zugeschriebene Sündhaftigkeit ihres Lebens brachte sie demselben näher. Diejenigen, welche es nicht wagten, ihre Augen zu den heiligeren Tröstern der Reinheit und Heiligkeit — zu den Martyrern, welche für die Keuschheit gelitten — zu erheben, fassten den Muth, sie um ihre Fürbitte anzurufen. Der traditionelle Schauplatz der Busse der h. Magdalena, ein wilder Ort zwischen Marseille und Toulon, befand sich da, wo später ein berühmtes Kloster, Namens *„La sainte Beaume"* stand, und war in früherer Zeit ein berühmter Wallfahrtsort. Dieses Kloster befand sich am Rande eines schrecklichen Abgrundes und neben demselben die Grotte, in welcher die Heilige wohnte. Nach dem Berge Pilon, ungefähr 600 Fuss über der Grotte, trugen sie die Engel des Tages sieben Mal, damit sie daselbst ihre Andacht verrichten konnte. Dieses Kloster ward am Anfang der französischen Revolution zerstört und ausgeplündert. Es war reich an Reliquien und Kunstwerken, welche sich auf die Verehrung der Heiligen bezogen.

Aber der berühmteste und prächtigste Tempel, welcher speciel ihr zu Ehren erbaut worden, war der *„La Madeleine"* zu Paris — ein ausgezeichnetes Denkmal, wenn auch nicht der Frömmigkeit, so doch der neueren Kunst. Diese Kirche ist nach dem Muster des Jupitertempels zu Athen gebaut, und das Merkwürdigste dabei ist, dass diese Heilige inmitten einer wollüstigen Hauptstadt und von einem Volke so hoch verehrt wird, welches von jeher mehr geneigt war, über religiöse Dinge zu spotten, als zu beten. Selbst auch in den auf einander folgenden Schicksalen dieses Tempels liegt etwas Seltsames. Was jetzt der Tempel der demüthigen Büsserin, das war einige Decennien früher der „Tempel des Ruhmes" *(le temple de la Gloire)*.

Kunst.

Unter allen weiblichen Heiligen ist die Maria Magdalena nach der heiligen Jungfrau wohl am häufigsten in der Kunst dargestellt worden, so dass wir für nöthig erachten, sie unter verschiedenen Abtheilungen vorzuführen.

Sämmtliche auf diese Heilige bezügliche Bilder können in zwei Hauptclassen eingetheilt werden, nämlich in Andachts- und in historische Bilder.

Zur ersteren gehören diejenigen, welche sie als die Schutzpatronin der reuigen Sünder, und diejenigen, die sie als Büsserin in der Wüste, zur letzteren dagegen diejenigen, welche entweder aus der h. Schrift entnommen sind, und auf denen Maria Magdalena *als eine* Haupt- oder doch als eine sehr hervorragende Persönlichkeit erscheint, so wie auch diejenigen, zu welchen ihre Legende den Stoff geliefert hat.

Bei allen diesen Darstellungen ist das begleitende Attribut die Salbenbüchse von Alabaster, welche eine doppelte Bedeutung hat. Dieselbe kann nämlich entweder die wohlriechende Flüssigkeit, welche die Heilige über die Füsse des Heilandes ausgoss, oder auch wohl den Balsam und die Spezereien bedeuten, welche sie bereitet hatte, um den Leichnam des Herrn zu salben. Manchmal trägt sie dieselbe in der Hand, manchmal steht sie zu ihren Füssen oder neben ihr; häufig wird sie auch, besonders in späteren Gemälden, von einem Engel getragen. Die Gestalt derselben ändert sich mit der Phantasie des Künstlers; sie ist in der Regel ein kleines Gefäss, eine Büchse oder ein Becher, mehr oder weniger geziert und schön; aber stets erscheint sie als das Sinnbild ihrer Bekehrung und Liebe.

Ihr Gewand ist auf den Gemälden gewöhnlich roth, um ihre feurige Liebe auszudrücken; auf neueren Darstellungen, und wo sie als Büsserin erscheint, ist es entweder blau oder violett, da violett die Farbe der Trauer und der Busse, blau aber die Farbe der Standhaftigkeit ist. Um sowohl die Liebe als auch den Kummer auszudrücken, trägt sie zuweilen eine dunkelblaue Tunica und einen rothen Mantel; das reiche Haar sollte blond oder goldgelb sein; Magdalenen mit schwarzen oder

dunklen Haaren kommen vornehmlich bei den spanischen Malern vor.

Die Künstler haben bei der Darstellung dieser Heiligen leider häufig genug nur die anständige Gelegenheit benutzt, um eine schöne Nudität zu malen, und auch die Kunstkritiker haben sich öfter in das schöne Fleisch berühmter Madonnenbilder vergafft, als den Geist der Bilder beurtheilt. Maria Magdalena steht gewisser Maassen zwischen Eva und Maria. Sie ist eine Eva, die zur Madonna wird und in ihrem Bilde wird daher der Stoff von der Eva und der Geist von der Madonna genommen. Viele Maler haben daher die h. Magdalena nackt, blond und in sinnlicher Schönheit, wie die Eva im Paradiese gemalt, nur mit reuigem und schmerzlichem oder begeistertem Ausdruck; in ähnlicher Weise, wie in Johannes dem Täufer Adam zu einer höheren Potenz erhoben, nur mit männlich kräftigem Selbstbewusstsein muthig vorwärts blickend, während Maria Magdalena reuig rückwärts blickt. Eine Symbolik dieser Art scheint den Künstlern allerdings vorgeschwebt zu haben; aber ihre eigentliche Absicht war, schönes Fleisch zu malen und sich desshalb bewundern zu lassen. Nur in zu vielen Magdalenenbildern herrscht Sinnenreiz und Verführung. In diesen und vielen andern, z. B. in den Sebastiansbildern, machte sich ein Bestreben der christlichen Künstler geltend, dem antik Heidnischen in Darstellungen nackter Leibesschönheit nachzukommen. Dies widerspricht aber dem keuschen Sinne des Christenthums überhaupt und dem Magdalenentypus insbesondere. Denn nur die sündige Magdalena konnte verführen, nicht die reuige und büssende. Der Herr selbst, der ihr nach seinem Tode als Gärtner erschien, und, als sie ihn berühren wollte, zu ihr sprach: *„Noli me tangere“*, hat gewiss nicht gewollt, dass sie durch sinnlichen Liebreiz verführen solle. Wenn in ihrem heissen Drange, ihn zu berühren, auch die sinnliche Gluth des alten Heidenthums wiedererkannt wird, so ist es doch gerade diese Gluth, welche Christus ernst und heilig von sich weist, und dadurch auch den christlichen Künstlern eine inhaltschwere Lehre ertheilt.

Nur wenige Maler sind in das andere Extrem gefallen, und haben die h. Maria Magdalena absichtlich hässlich, alt und von Leiden widerlich entstellt gemalt. Die altdeutschen Maler haben mit keuschem Tacte das Nackte vermieden und sich eines naiven Auskunftsmittels bedient. Sie stellen nämlich die h. Magdalena öfters gerade so dar, wie die wilde Else auf dem Titelholzschnitt der alten gedruckten Ausgabe des Heldenbuches, nämlich vom Hals bis zu den Füssen in einen eng anschliessenden Pelz gekleidet, der gerade so aussieht, als sei sie selbst über und über mit Haaren bewachsen; doch sieht man am Hals und an den Füssen die Säume der Bekleidung [1]).

A. Andachtsbilder.

I. Die heilige Maria Magdalena als Patronin der reuigen Sünder.

Wenn die h. Maria Magdalena als Patronin der bussfertigen Sünder dargestellt wird, dann ist sie zuweilen eine schmächtige, hässliche Figur mit aufgelöstem, blondem, über ihre Schultern fast bis auf den Boden herabfallendem Haare; zuweilen hat sie ein Stück Tuch oder Leinwand um ihre Lenden gebunden; aber nicht selten ist ihr langes üppiges Haar ihr einziges Gewand. Die älteste Einzelfigur dieser Art ist ein Gemälde in byzantinischer Manier, vielleicht aus dem XIV. Jahrhundert, das sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet. Sie ist da nur mit ihrem Haar bedeckt, welches in dunkelbraunen Massen bis zu ihren Füssen herabwallt; die Farbe war früher vermuthlich heller; sie ist eine hagere, abgemagerte und garstige Figur, die eine Rolle in der Hand hält, auf welcher geschrieben steht:

Ne desperetis,
Vos qui peccare soletis;
Exemplo meo
Vos reparate Deo [2]).

So roh und wenig anziehend dieses Muster alter Kunst ist, mag es gleichwohl oft der Seele des reuigen Sünders Hoffnung und Frieden gebracht haben, in Zeiten, wo es noch nicht in einer Gemälde-Galerie hing, um kritisirt, sondern in einem Schreine sich befand, um verehrt zu werden. Um diese Figur herum befinden sich, nach Art der Altarbilder, sechs kleine Querabtheilungen, welche Scenen aus dem Leben der Heiligen enthalten.

Auch die berühmte, von Donatello in Holz geschnitzte Figur der Heiligen kann, was den Charakter betrifft, zu dieser Classe gezählt werden. Dieselbe steht über dem Magdalenen-Altar in der Taufcapelle zu Florenz, mit gefalteten Händen und zum Gebete erhobenem Haupte. Sie drückt den verunstaltenden Schmerz und die Reue vortrefflich aus, ist aber zu mager, um schön sein zu können.

1) In dieser Weise ist sie, vor sieben Engeln stehend, dargestellt auf einem Altarbilde zu Tiefenbronn. — In der altdeutschen Sammlung zu Rottweil befindet sich ein Bild, welche die in der Kirche im Sarge liegende Heilige ganz ebenso in Pelz gekleidet darstellt.

2) Das ursprüngliche Distichon lautete:
Ne desperetis, vos, qui peccare soletis,
Exemploque meo vos reparate Deo.

Donatello hat sie als Spiegel für die Büsser darstellen wollen, nicht aber als Reizmittel für die Begierlichkeit der Augen, wie dies andere Künstler gethan haben, sagt Cognara, und setzt, indem er beifügt, dass der Künstler hier dem Ausdruck die Schönheit geopfert, hinzu: „Aber wenn Donatello (in dieser Beziehung) schon Alles gethan hätte — was wäre dann für Canova übrig geblieben?" Was Canova zu thun übrig blieb, hat er gethan; er hat sie so lieblich als möglich gemacht und das Gefühl dramatisirt; sie ist mehr die Büsserin als die Schutzheilige. Die Entfaltung der schönen Glieder wird durch die demuthsvolle Haltung — sie ist halb knieend, halb an einen Felsen gelehnt, dargestellt —, so wie auch durch das kummervolle und sich niederbeugende Haupt im Zaume gehalten. Ihre Augen sind auf das Kreuz gerichtet, welches auf ihren Knieen liegt — und sie weint nicht so fast über ihre eigenen früheren Sünden, als vielmehr über das Opfer, das dieselben gekostet, um sie wieder gut zu machen. Das ist das vorherrschende Gefühl, oder, wie die Deutschen dies nennen würden, das Motiv der Darstellung, welchem der Vorwurf gemacht werden kann, dass es ihm an Würde und Strenge fehlt, und zu viel an das *„genre"* und an den dramatischen Stil anstreift; aber die Ausführung ist fast ganz fehlerfrei. Sehr schön ist auch eine andere neuere Statue der büssenden Magdalena, welche von Heinrich de Triqueti für den Grafen d'Espagnao in Marmor ausgeführt wurde. Sie ist halb sitzend und halb an einem Felsenstücke lehnend und eine Dornenkrone an ihren Busen drückend — als Trauernde und Büsserin zugleich — dargestellt. Der Kummer gehört nicht ihr allein an.

Aber in ihrem Charakter als Schutzheilige pflegte Maria Magdalena nicht immer mit den schmutzigen oder rührenden Attributen der Demüthigung und der Busse dargestellt zu werden. Sie wurde als eine edle würdevolle Creatur idealisirt, die keine Spur von einer Sünde oder eines Kummers auf ihrem schönen Gesichte trägt; ihr reiches Haar ist auf solchen Darstellungen in Flechten um ihren Kopf zusammengebunden, ihr Gewand reich und weit; das Salbengefäss befindet sich in ihrer Hand oder zu ihren Füssen, oder wird von einem Engel neben ihr getragen. Nicht selten ist sie auch mit der grössten Pracht gekleidet, entweder in Beziehung auf ihren früheren Zustand weltlichen Glückes, oder vielmehr, weil es bei den älteren Malern, besonders bei denen der altdeutschen Schule, allgemein Sitte war, alle idealen Figuren der weiblichen Heiligen in reiche Gewänder zu kleiden. Im XIV. und XV. Jahrhundert sind solche Darstellungen der h. Magdalena sowohl in der italienischen als auch in der altdeutschen Kunst üblich. Ein schönes Muster bietet ein Gemälde von Signorelli in der Kathedrale von Orvieto, wo sie in einer Landschaft steht, mit unbedecktem Kopfe und mit reichen goldblonden, theils geflochtenen und theils über ihre Schultern herabwallenden Haaren; sie trägt da eine prächtige golddurchwirkte Tunica, und darüber einen bis zu ihren Füssen herabwallenden Mantel; das Salbengefäss trägt sie in der linken Hand und deutet mit der rechten auf dasselbe hin. Würde nicht der Heiligenschein ihr Haupt umgeben, dann könnte man diese und andere, ihr ähnliche Figuren für eine Pandora halten, wie z. B. auf dem berühmten Kupferstich von Lucas von Leyden, wo sie mit einem gestickten Kopfputz und wallenden Mantel dasteht, indem sie das Salbengefäss in ihrer linken Hand hält und den Deckel mit ihrer rechten aufhebt (in der Skizze ist es umgekehrt), oder als Kniestück von Lionardo da Vinci oder einem seiner Schüler. Der gänzliche Mangel religiöser Auffassung gibt solchen Figuren ein sehr heidnisches und pandoramässiges Aussehen, so dass nur der Heiligenschein allein die Identität feststellt. Das ist nicht der Fall bei einer edlen Magdalena von Dennis Calvaert, im Manfrini-Palaste zu Venedig. Da steht sie in einer ebenen Landschaft, mit der einen Hand ihr weites, carmesinrothes Gewand emporhebend und mit der anderen ihr Gefäss haltend; ihr schönes Haar fällt in Massen über ihre Schultern herab, und sie blickt mit ernstem und würdigem Mitleid auf ihre Verehrer herab. Dieses ist eines der schönsten Gemälde der späteren bologneser Schule, schöner und wahrer in der Auffassung als irgend eines der Carracci und Guido Reni's.

In diesem ihrem idealen Charakter einer Heiligen und Fürbitterin ist die h. Magdalena oft sehr schön neben dem Throne der allerseligsten Jungfrau oder mit anderen Heiligen zusammengruppirt, dargestellt, wie dies auf zwei der berühmtesten Gemälden der Welt der Fall ist. Auf der h. Cäcilia Raphael's steht sie zur linken Seite der Hauptfigur, während der h. Paulus zur Rechten derselben steht; sie bedeuten hier die Bekehrung des Mannes durch die Kraft, die des Weibes durch die Liebe, von dem Zustande der Verwerfung zu dem der Versöhnung und der Gnade. Der h. Paulus lehnt in tiefer Betrachtung auf seinem Schwerte; die h. Maria Magdalena ist in ein weites blaues und violettfarbenes Gewand gekleidet, welches sie mit einer Hand hält, während sie in der anderen das Salbengefäss trägt. Sie blickt mit einem wohlwollenden Gesichte und einer ganz besonders anmuthigen Wendung des Hauptes aus dem Gemälde heraus. Aber Raphael's Originalzeichnung zu diesem Gemälde (gestochen von Marc Anton), ist bezüglich der Auffassung der Maria Magdalena besser, als das Gemälde selbst; sie blickt da nicht

aus dem Gemälde heraus, sondern sie schaut aufwärts; auch sie hört die göttliche Musik, welche die h. Cäcilia entzückt hat; auf dem Gemälde weiss sie aber von derselben nichts oder sie merkt nicht auf dieselbe.

In dem nicht weniger berühmten h. Hieronymus Correggio's befindet sie sich zur Linken der allerseligsten Jungfrau, sich mit einem Ausdruck der tiefsten Anbetung niederbeugend und die Füsse des Jesuskindes küssend, während ein Engel hinter ihr das Salbengefäss hält, indem sie uns so in der poetischsten Weise an jenen merkwürdigen Act der Liebe und Huldigung, den sie dem Heilande erwiesen und dargebracht, erinnert. Parmeggiano hat sie auf einem Madonnabilde als auf einer Seite, und den h. Hieronymus auf der anderen Seite stehend, dargestellt.

Es gibt zwei Classen von Sujets, auf denen Maria Magdalena reich gekleidet ist, und welche sorgfältig unterschieden werden müssen, nämlich jene oben beschriebenen, auf denen sie als Schutzheilige erscheint, und jene, auf denen sie vor ihrer Bekehrung als der Wollust und dem Vergnügen ergeben, dargestellt ist. In derselben Weise müssen wir diejenigen Figuren der büssenden Magdalena, welche ihrem Charakter und ihrem Zwecke nach ganz und gar Andachtsbilder sind und in der ersten Classe beschrieben wurden, von denjenigen sorgfältig unterscheiden, welche sie im Acte der Bussübung darstellen und eher dramatisch und sentimental denn zur Andacht bestimmt sind.

II. Die heilige Maria Magdalena als Büsserin.

Die Busse der h. Magdalena ist ein Gegenstand, welcher, wie die Busse des h. Hieronymus, ein Sinnbild der christlichen Busse, aber durch rührendere und anziehendere Ideenverbindungen der Phantasie des Volkes noch theurer und in hohem Grade noch malerischer geworden, indem die Künstler es so lieb gewonnen haben, dass sie vorzüglich durch diese ihre Vorliebe dazu beigetragen haben, es so allgemein zu machen. In der Entfaltung üppiger weiblicher Formen beschattet (nicht versteckt), durch herabwallendes schönes Haar, und in die ganze Verlassenheit der Einsamkeit hinausgeworfen, inmitten tiefer Schluchten oder schattiger Felsen, in der Verbindung der Liebe und der Schönheit mit den Symbolen des Todes und des Schmerzes und der äussersten Demuth — hatten die Maler zur Uebung ihrer Phantasie und Entfaltung ihrer Geschicklichkeit ein weites Feld und ein reiches Material; und was ist das Resultat gewesen? Sie haben diese grosse Darstellung gerade zur Zügellosigkeit missbraucht; sie haben die Hülfsquellen der Kunst in dem Versuche erschöpft, die Zeichnung zu variiren; und doch, wie selten ist das Ideal dieses vortrefflichen Sujets — auch nur annäherungsweise realisirt worden! Wir haben Magdalenen, welche aussehen, wie wenn sie ihr ganzes Leben lang nicht hätten sündigen, und andere, welche aussehen, als hätten sie niemals Reue fühlen können; wir haben venetianische Magdalenen, welche aussehen wie Buhldirnen und florentinische mit dem Aussehen von Ariadnen, und bologneser Magdalenen wie sentimentale Nioben, und französische Magdalenen, die halb galant und halb andächtig erscheinen, und holländische, welche ihre Hände wie Reue empfindende Wäscherweiber ringen. Die Magdalenen des Rubens' erinnern uns an die Pompadour, und die Magdalenen van Dyck's sind Damen, welche Methodisten den Kopf verrückt haben. Aber Maria-Magdalenen, welche, wie wir uns dieselbe dahier vorstellen, traurig, aber von Hoffnung erfüllt, zart, aber würdevoll; von Kummer und Fasten entstellt und dennoch strahlend in der Gluth der Liebe und des Glaubens, und gekleidet in die Schönheit der Heiligkeit — das ist ein Ideal, welches von der Malerei noch nicht realisirt worden ist. Ist es aber jenseit des Bereiches der Kunst? Wir möchten diese Frage beantwortet haben; hat Raphael es versucht? er hat es nicht gethan. Seiner Magdalena zu den Füssen Christi ist noch nicht vergeben; sie ist noch die Verworfene, aber nicht die büssende Sünderin.

Die in der Wüste Busse thuende Magdalena wurde zuerst im XVI. Jahrhundert ein populäres Sujet; im XVII. war es am beliebtesten. Es gibt zwei Versionen des Sujets, unendlich verschieden sowohl im Einzelnen, als auch in der Auffassung; sie ist entweder dargestellt als ihre Sünden beweinend oder als mit dem Himmel ausgesöhnt.

Bei der ersteren Behandlung liegt sie auf der Erde ausgestreckt, oder sie steht oder kniet am Eingang der Höhle (in einigen der älteren illuminirten Missalien sieht man den oberen Theil ihres Leibes aus einer Höhle, oder vielmehr aus einer Oeffnung im Boden mit gefalteten oder gegen Himmel emporgehobenen Händen, mit thränenden Augen und den langen gelben und über die Schultern wallenden Haaren hervortauchen). Das Crucifix, der Todtenschädel und zuweilen auch die Geissel werden als Sinnbilder des Glaubens, der Sterblichkeit und Busse eingeführt; weinende Engel überreichen ihr eine Dornenkrone.

In der letzteren Behandlungsweise liest sie oder ist sie in Nachdenken versunken; der Ausdruck ist heiter oder hoffnungsvoll; ein Buch liegt neben dem Todtenschädel; Engel überreichen ihr die Siegespalme oder streuen Blumen; am Himmel sieht man eine Engel-Glorie.

Die Alabasterbüchse ist, wie wir bereits oben erwähnt, auf allen Darstellungen das unerlässliche Attribut. Die Augen sind gewöhnlich gen Himmel gerichtet, wenn auch nicht im Kummer, doch im Gebete oder in der Sehnsucht erhoben. Sowohl das emporgerichtete Auge, als auch das lose Haar wurden etwas Auszeichnendes; aber es gibt hier mehrfache Ausnahmen. Die Auffassung des Charakters und der Stellung, welche anfänglich sehr einfach war, wurde allmählich immer malerischer und zuletzt theatralisch — ein blosses Werkzeug des Gefühls und der Stellung und Haltung.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kirchenthüren.

Die Thürflügel sind an einem jeden Gotteshause ein Gegenstand, welcher selbstverständlich vielem Ungemach ausgesetzt ist, und sie werden daher auch so stark abgenutzt, dass von Zeit zu Zeit die Nothwendigkeit eintritt, daran Ausbesserungen vorzunehmen oder sie ganz neu herzustellen. Zum Beweise dafür dient die grosse Anzahl neuerer Thüren an Kirchen aus jeder Bauperiode. jedoch selbst für den Fall, dass hierin die billigsten Anforderungen gestellt werden, so befriedigen in der That nur sehr wenige von neueren Versuchen dieser Art. Wie bei allen auch einfachsten Fragen über den Schmuck des Kirchengebäudes hätte man gleich Anfangs, als das Siechthum der neuern Kunst richtig gespürt wurde, auf die Alten zurückgehen und unter ihrer Leitung Neues zu schaffen versuchen sollen. Bisher geschah dies leider nur in den wenigsten Fällen, aber wo man so vorging, kamen befriedigende Leistungen zu Stande. Merkwürdig ist, dass trotz so vieler missglückten Versuche selbst von den besten praktischen Werken und Zeitschriften bis zur Stunde hierüber wenig geforscht und geschrieben worden ist. Ein trefflicher Aufsatz zur Geschichte der Thüren mit interessanten Abbildungen enthalten Heider's Kunstdenkmale Oesterreichs. An Ueberresten alter Thürflügel fehlt es keineswegs, sogar von zartgeschnitzten findet sich eine hübsche Anzahl erhalten. Wir bieten gleich in der ersten beigegebenen Tafel die Abbildung eines derartigen schönen Musters im gothischen Stile, wollen aber zum besseren Verständnisse des Baues von Kirchenthüren zuerst in die früheren Zeiten zurückgreifen, bevor vorliegende Behandlungsweise näher besprochen werden sollte.

In den ältesten Zeiten pflegte man, ausgenommen die reichen Hauptkirchen, auf verschiedene Einzeltheile des Kirchengebäudes kein besonders grosses Augenmerk zu richten, und so kommen daran oft höchst einfache Arbeiten vor, welche nicht mehr als dem unmittelbaren Bedürfnisse dienten. Dieser Grundsatz galt auch bezüglich des Verschlusses der Eingänge, was aus mehreren schriftlichen Nachrichten z. B. des Anastasius Bibliothecarius, des Lebensbeschreibers der Päpste deutlich hervorgeht. Die Thüren waren bloss in anspruchloser Weise aus schweren Holzfügungen gebildet, um ausser der Zeit des Gottesdienstes, besonders zur Nachtzeit, die Kirche vor Verunehrung zu schützen und mit ihren Schätzen zu verschliessen. Im gelinden Klima der südlicheren Gegenden und in Städten oder geschlossenen Ortschaften war wenigstens während des Gottesdienstes und auch während des Tages überhaupt der Verschluss der Kirchen mit einer festen Thür nicht so nothwendig bedingt als anderswo, und so leuchtet es von selbst ein, dass an den alten, reich ausgestatteten Basiliken an den Eingängen mehr oder minder kostbare Stoffe und Behänge von Seide häufig in Anwendung kamen. Unter diesen Verhältnissen lag es auch in der Macht der Kirchenvorstehung, die Thürbehänge nach den Festzeiten beliebig auszustatten. In alten Kirchenschriftstellern finden sich in der That manche Stellen und Andeutungen, welche sich auf Thürverschluss von Purpur und Seidenstoffen beziehen. Diese Sitte, mit Stoffen die Thüröffnung einfach zu schliessen, hat sich bis heute nicht allein in Italien erhalten, sondern wird auch bei uns, z. B. am Dome von Brixen u. a. O., beobachtet. Im Sommer, wo man die Thüren nicht gern geschlossen sieht, wegen der im Innern der Kirche leicht zu entstehenden Schwüle, ist genannte Verhängung ganz praktisch.

Bereits mit Beginn der zweiten Hälfte des I. Jahrtausends begann am festen Thürverschluss selbst ein ausserordentlicher Schmuck aufzutreten; ohne Zweifel desshalb, weil man die mit dem Kirchengebäude eng verbundene Thür diesem entsprechend ausstatten wollte. Man brachte gegossene Flächen von Erz mit reichem Bildwerk an. Dieses bestand in Italien Anfangs aus Niellen, das sind mit schwarzem Kitt ausgefüllte und eingeschmolzene Gravirungen; später waren es durchaus Reliefs. Dieser grossartige Thürschmuck blieb mehrere Jahrhunderte bei Prachtbauten in Uebung. Die uns zunächst gelegenen und erhaltenen Erzthüren schmücken die St. Zenokirche zu Verona und den Dom von Augsburg. Die einzelnen, beinahe quadratischen Tafeln sind hier mit Reliefs geschmückt, es kommen aber auch Erzthüren mit glatten Tafeln vor und der Schmuck tritt dann nur an deren Umrahmungen auf [1]). Nie fehlt aber

1) Als Entstehungszeit der ersteren und weniger bekannten als letztere dürfte dem Gesammt-Charakter nach die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts anzunehmen sein. Sie sind nicht etwa in

ein stark vortretender Löwenkopf, der im geschlossenen Rachen den beweglichen Ring hält, um die schweren Thürflügel bequem heranzuziehen. In der oben genannten reichen Ausstattung der Thüren liegt offenkundig das Bestreben, dieselben mit dem ornamentalen, oft figuralischen Reichthum in Einklang zu bringen, welcher am ganzen Portale der grossartigeren Bauten aus der romanischen Periode sich zeigt.

Da der Metallguss vorzugsweise mit figurenreichen Darstellungen immerhin technische Schwierigkeiten bietet und wohl auch grossen Geldaufwand erheischt, so begann man seit dem XV. Jahrhundert ein anderes Material zum Schmuck der Thürflügel zu verwenden, nämlich Flächen von Holz, welche mit Figuren und Schnitzwerk zu beleben bei der grossen Fertigkeit in der Handhabung des Meissels, wie diese damals schon erreicht war, keine Schwierigkeiten mehr bot. Hierbei ist noch der wichtige Umstand zu berücksichtigen, dass das Holz Gelegenheit bot, der Vorliebe der romanischen Kunstepoche für verschiedenfarbig bemalte Verzierungen Rechnung zu tragen und auf diese Weise sogar die Thüren in übereinstimmende Verbindung mit dem reichen Farbenschmucke zu bringen, welcher sich im Innern der Kirche sowohl an den Wänden als an den gemalten Fenstern entfaltete. Leider sind nur wenige dieser Thüren aus Holz im romanischen Stile auf uns gekommen; sie befolgen in der Anlage und Ausstattung dasselbe Gesetz wie jene aus Bronzeplatten, indem auch an ihnen geschichtliche Begebenheiten in Quadraten u. dgl. m. wiederkehren. Dahin gehören die Thüren von Maria-Kapitol in Köln aus dem XII. Jahrhundert (ursprünglich mit bemalten Reliefs) und jene an der Klosterkirche St. Sabina auf dem Aventin in Rom aus dem XIII. Jahrhundert. Als namentlich gegen den Schluss der romanischen Kunstperiode das Bedürfniss nach Formenreichthum auch an untergeordneten Gegenständen zu Schmuck und Ausstattung des Kirchengebäudes gebieterischer auftrat, so ging man in Bezug auf jene Thüren, an welchen man sich zu einem bildnerischen Schmuck nicht erschwingen konnte, auf eine Ornamentationsweise über, welche mit der constructiven Anlage in nächster Verbindung stand. Ueber eine einfache glatte Bretterunterlage brachte man ein Gerüste von einer Reihe sich durchkreuzenden Bohlen an, wodurch eine Art weitmaschiges Gitter gebildet wird. Die Bohlen sind zwischen je zwei Kreuzungspuncten in Form eines gebrochenen Vierpasses ausgeschnitten, so dass das Gitter eine lebhafte bewegte Zeichnung erhält. Auf den Kreuzungspuncten sind kleine Rosetten eingestochen. Aehnliche eingestochene Ornamente bilden rings um die Flügel einen Rahmen, welcher sich in der Mitte der Höhe wiederholt, wo das Gitterwerk durch einen breiteren Stab unterbrochen ist. Eine Lage Bohlen, dicht neben einander gelegt, schliesst das Ganze nach aussen ab. Die Nägel, mit denen das Gitterwerk an die flachen Bretter des Hintergrundes, d. i. des eigentlichen Thürverschlusses befestigt ist, sind in regelmässiger Zeichnung eingeschlagen (je vier bilden ein längliches Viereck) und vervollständigen so das schöne Muster. Solche Thüren finden sich nach Essenwein am Niederrhein, in Belgien und im nördlichen Frankreich. Das uns zunächst gelegene Muster dieser Art, wahrscheinlich aus etwas späterer Zeit hat sich an der gothischen Kirche St. Anastasia in Verona erhalten und wurde jüngst in sehr gelungener Weise am Dome von Trient nachgeahmt. Eine Abbildung vom Original an ersterer Kirche enthalten die Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Baudenkmale, Wien, 1860, S. 52.

Ein anderer wirkungsreicher Thürschmuck bestand darin, dass man das einfach glatte Holz mit getriebenem und geschlagenem Eisen- oder Bronzewerk in Form künstlicher Beschläge in Verbindung setzte. Zahlreich sind die Beispiele, welche sich bis auf heute erhielten; die hervorragendsten und bezeichnendsten Arbeiten dieser Art, wodurch für den entwickelten Formensinn der eben erwähnten Kunstperiode ein glänzendes Zeugniss abgelegt wird, sollen die Dome von Paris und Florenz aufzuweisen haben. Da sind die Beschläge auf kräftigen Eisenbohlen durch stark vorstehende Nägel mit verzierten Köpfen in der Form von vier- oder sechsblätterigen Rosen befestigt. Sie haben einen doppelten Zweck, nämlich einerseits als reich verzierte Angeln die schweren Bohlen in Bewegung zu erhalten und in dauernder Weise an einander zu schliessen, andererseits sollen sie als Verzierung die Thürflächen beleben und dieselben mit dem übrigen Eingangsschmucke in Uebereinstimmung setzen. Daher befinden sich an einem jeden Flügel drei starke Hauptbänder, welche mit den Thürflügeln in Verbindung stehen und zwischen diesen

grösseren Stücken gegossen, sondern bestehen aus einzelnen, auf starker Holzunterlage befestigten Platten in einem durchbrochenen Rahmenwerk, welches an den Durchkreuzungspuncten mit phantastischen Köpfen versehen ist. Am Zusammenschluss der Thürflügel ist auf jedem noch ein herablaufender Streifen neben den Tafeln angebracht und besteht aus kleinen Täfelchen mit einzelnen Figuren. Es rühren nicht alle von den 48 Tafeln von derselben Hand her, sondern gehören drei verschiedenen Künstlern an, die auch nicht zugleich lebten. Der linke Flügel ist dem alten, der rechte dem neuen Testament gewidmet. Trotz mancher Unbeholfenheit und der kurzen Körperverhältnisse der Figuren besitzen diese Reliefs manche Vorzüge, eine klare Anordnung, ein lebendiges, glückliches Streben nach Charakteristik, freiere Bewegungen und reiche, wenn auch etwas steife Gewandmotive. Eine nähere Beschreibung findet sich im zehnten Jahrgang der Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Baudenkmale in Wien.

laufen mit reichen verzierenden Ausstrahlungen je zwei Zwischenbänder parallel, welche nebst ihrem Verzierungszwecke auch zum Bohlenverbande dienen. Durch die Haupt- und Nebenbänder ist die ganze Thürfläche mit einem solchen Reichthume verzierenden Schmuckes übergossen, wie man ihn kaum an einem zweiten Beispiele nachweisen kann. — Bedeckte man also reicher ausgestattete Thüren mit einem ganzen Systeme von künstlerisch gearbeiteten Ornamenten aus Eisen, dass das Holz fast nur mehr untergeordnet erscheint, so erhielt der einfachere Verschluss der Eingänge Eisenbänder, welche sich der Quere nach über die Holzfläche hinzogen, vielfach ausästeten und an den Bohlen durch verzierte Köpfe (Nägel) befestigt waren. Es gibt in Deutschland noch manche Ueberreste solcher Thüren; an einzelnen ist der Hintergrund bemalt. Unverkennbar aus dem XIII. Jahrhundert rühren auch die Ornamente an einer Thür der romanischen Pfeilerbasilika von Sekau in Steiermark her.

Was den Schmuck der Thüren in der gothischen Kunstperiode betrifft, so ist zu bemerken, dass derselbe beinahe bis zum XV. Jahrhundert nur eine weitere Entwicklung der bereits im Schwunge befindlichen romanischen Formen umfasst, während das Hereinbeziehen der eigentlich architektonischen Stilgesetze wie bei den übrigen Kleinkünsten erst der späteren Entwicklung dieses Stils bis zu dessen Ausartung angehört. Auch das System blieb dasselbe wie in früherer Zeit, die Unterlage bestand aus glatten an einander gefügten dicken Brettern, worüber sich die Verästungen der Bänder ausbreiten. Merkwürdig erscheint es uns, dass wir in unserem Ländchen nicht eine Thür entdecken konnten, wo die zierlichen Eisenbeschläge an der Aussenseite angebracht sind, während in den übrigen deutschen Ländern viele solche Beispiele sind. Es ist in der That auffallend, mit welcher Zähigkeit die gothische Periode in vielen Beziehungen bei den Kleinkünsten an den überlieferten Formgestaltungen des Romanismus haften blieb. Das ist auch in Betreff der Thürverzierungen der Fall; da begegnet man noch lange den in der vorhergehenden Zeit beliebten Lilienausbildungen und anderen diesen verwandten Blättern. Nur stufenweise macht sich das Hinneigen zu den mehr nach Motiven aus der Natur gehaltenen Laubverzierungen geltend, welches auf dem Gebiete der Baukunst zur fast ausschliesslichen Herrschaft gelangt ist. Erst im XIV. Jahrhundert trifft man streng gothische Thürbeschläge, aus deren Einzelbildungen ersichtlich wird, dass die Gothik auch dem Eisen ihre charakteristischen Formen herrlich anzupassen wusste. An Wandschränken brachte man auch Thüren an, welche ganz aus Eisen verfertigt sind. Die eigentliche Fläche der Thür besteht aus einer einfachen oder mehreren über einander genieteten Eisenplatten; darüber hin laufen glattgedrückte oder polygonförmige Stäbe, welche sich durchkreuzen und eine Art Gitter aus kleinen zierlichen Quadraten oder Rauten bilden. Die Durchschneidungspuncte sind durch rosenähnliche und andere zierliche Knöpfe geschmückt. Ein solches Thürchen haben unter anderen die Sacramentshäuschen zu St. Peter bei Meran, in Söll bei Tramin und in mehreren anderen Orten. An umfangreicheren Thüren von Eisen, wie z. B. an Sacristeien tritt an einzelnen ein ungemein grosser Reichthum von Verzierungen zu Tag, wie z. B. in der Burgcapelle von Karlstein in Böhmen und einer Kirche von Bruck an der Muhr in Steiermark. Erstere ist in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Wien, 1862, S. 92, letztere in Heider's Kunstdenkmalen von Oesterreich abgebildet. Eine einfache Thür von Eisen mit zierlichen polygonen Knöpfen findet man an der Sacristei von Terlan und Klausen. Diese Arbeiten gehören in der Regel dem XV. Jahrhundert an, also jener Zeit, wo es den Handwerkern bereits ein Leichtes geworden war, auch dem harten Eisen die zierlichsten Formen abzugewinnen. Leider trat aber der schaffende Gedanke bald in den Hintergrund und es machte sich ein Suchen und Haschen nach zierlichen Einzelformen geltend, welches auf arge Abwege führte. Es wurde dem Materiale Gewalt angethan, indem man constructiv zu Werke ging, d. h. das architektonisch-geometrische Gesetz zu stark betonte. Anstatt die Motive zu den Formen wie möglich aus der Pflanzenwelt zu nehmen, wurden vermittels des Zirkels allerlei Maasswerksformen zu Tage gefördert, die Durchbrechungen sogar rund und hohl gehalten, dahinter farbiges Pergament oder Tuch angebracht, Thürringe mit vorstehenden Baldachinen u. dgl. geziert. Kurz, man handelte immer mehr der geschmeidigen Natur des Metalls zuwider und so mussten die früher hervorgegangenen Formen bald von selbst aufhören.

Neben den mit reichen Eisenbeschlägen versehenen oder ganz eisernen Kirchen- und Sacristeithüren u. s. w. woran man den Kampf zwischen lange geübten Kunst-Traditionen und den späteren mehr der Natur verwandten Bildungsprincipien deutlich erkennen kann, kommen auch häufig Thüren vor, die aus mehrfachen, wenigstens zwei über einander gelegten festen Brettern bestehen. Die darüber gelegten Bretter bilden gleichsam den ringsum laufenden Rahmen und die übrigen oder der eigentliche Eingangsverschluss den Hintergrund von quadratischen, meist rechteckigen Feldern. Bei einflügeligen Thüren bildet hier und da die Umrahmung am oberen Rande eine breitere Fläche und es ist dann jene allein verziert, während die Felder einfach glatt erscheinen. Bei zweiflüge-

ligen Thüren tritt dann häufig der umgekehrte Fall ein und hat der Rahmen keinen anderen Schmuck als ein etwas reicheres Profil. Interessant ist die Thür an der Capelle des Schlosses Tyrol; hier erscheinen viele kleine, spitzbogige Felder ohne allen weiteren Schmuck, ausser, dass die Fusslinie eines jeden Feldes abgetreppt ist. Der Schmuck der gothischen Thüren besteht auch in Theilungspfosten mit Maasswerk oder in Laubwerk-Verzierungen. Bei einflügeligen Thüren fanden wir, dass sich in der Regel der Theilungspfosten erst über einem hohen Sockel erhöht, z. B. St. Leonhard in Laatsch (Vinstgau), Albions in Laien (Eisackthal). Im XVI. Jahrhundert brachte man sehr viele Theilungspfosten mit Maasswerk an, wie unter Anderem an den Thüren der Pfarrkirche von Schwatz und Mülstatt in (Kärnthen) zu sehen ist. Das Jahrbuch der k. k. Centralcommission für Baudenkmale, Wien, 1860, enthält von letzteren eine Abbildung.

Neben den Verzierungen mit Maasswerk waren auch reiche Laubverzierungen als Thürschmuck sehr beliebt. Den Beweis dafür liefern die Dome von Xanten, Calcar und andere. Die untere Fläche von kleinen Quadraten ist mit zierlich ausgeschnittenen, vielblätterigen Rosen belebt. Nach unserem Dafürhalten dürften diese Arbeiten wenigstens wegen der Behandlungsweise mit Quadraten noch an die frühere Periode sich anlehnen und von deren Einfluss nicht ganz frei sein. Thürüberresten mit Laubwerk-Verzierungen in entschieden ausgeprägtem gothischem Charakter begegnet man sehr wenigen. Gab es deren stets sehr wenige? Wir möchten dies bezweifeln, weil bereits mit Beginn des XV. Jahrhunderts die Holzschnitzkunst die herrlichsten Arbeiten an allen Kirchengeräthen, selbst an untergeordneten aufzuweisen hat, wobei die Thüren kaum vergessen worden sein dürften. Würde man diese während der Blüthezeit der Kleinkünste in der gothischen Periode nur mit reichen Eisenbeschlägen geschmückt haben, so müssten auch von diesem dauerhaften Schmucke etwas mehr Ueberreste auf uns gekommen sein. Selbst die gewöhnlich festen Maasswerksformen würden dem Zahn der Zeit besser getrotzt haben als bei Schnitzwerk denkbar ist. Ungefähr seit der Mitte des XV. Jahrhunderts pflegte man an vielen Thüren eine neue Art von Laubwerkverschlingungen anzubringen, welche in tiefer liegenden grossen Feldern mit kräftig profilirten Rahmen liegen. Die Grundfläche dieser Felder wurde zuerst glatt gehobelt, darauf ein reichverschlungenes Laubornament gezeichnet und dann dessen Grund ein paar Linien tief ausgenommen. Wie einfach auch dieser Thürschmuck herzustellen ist, so bringt er doch eine herrliche Wirkung hervor. (Schluss folgt.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Wie die Deutsche Bauzeitung hört, soll die Ausstellung der eingegangenen Dombau-Entwürfe nach Schluss der kürzlich Statt gefundenen Kunst-Ausstellung, und zwar im Locale der Kunst-Akademie vor sich gehen. Die ursprüngliche Absicht Sr. Maj. des Königs soll auf eine Vereinigung mit der allgemeinen Kunst-Ausstellung gerichtet gewesen sein, aber in den unzureichenden Räumlichkeiten ein unübersteigliches Hinderniss gefunden haben. Wenn auch so einerseits der Wunsch, durch diese Combination mit der im grossen Publicum allbekannten Ausstellung das Interesse zu verallgemeinern, nicht realisirbar schien, dürfte jetzt der bestimmte Modus den Vortheil grösserer Concentrirung des Interesses unläugbar bieten. Jedenfalls wird es von allen Seiten mit Freuden begrüsst werden, dass das ungünstige Local im Campo santo, welches anscheinend auch eine Zeit lang zum Behufe der Ausstellung ins Auge gefasst war, nunmehr definitiv aufgegeben sein dürfte. Es sind einige vierzig Concurrenz-Arbeiten, darunter mehrere Modelle, eingegangen. Wie zu erwarten war, hat Norddeutschland die meisten Beiträge geliefert, aber auch das Ausland — England und Frankreich — sind nicht ganz unvertreten. Das ferne Toulouse hat zwei Projecte beigesteuert. — Erfreulich ist die Thatsache, dass die meisten Arbeiten den Namen ihrer Urheber offen nennen.

Nürnberg. Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit schreibt unter dem 15. Sept.: „Der Lauf des Jahres führt uns nun wiederum zur Jahresconferenz, die auch diesmal durch eine Siebener-Commission abgehalten werden soll, und für welche der Termin auf den 28. September festgesetzt worden ist. Wenn auch hervorragende principielle Fragen nicht auf der Tagesordnung stehen, so ist doch durch die Prüfung des im Laufe des Jahres Geleisteten, so wie durch Festsetzung des Etats für das folgende Jahr Veranlassung gegeben, der Frage, in welcher Weise zunächst an Lösung der grossen Aufgabe weiter gearbeitet werden soll, besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Mit der Versammlung wird sich wohl die Eröffnung des nunmehr ausgebauten Kreuzganges verbinden lassen und zugleich ein Gesammtüberblick über alle im Laufe des Jahres neugewonnenen Räumlichkeiten, wie auch über die dadurch nothwendig gewordene Umstellung der Sammlungen geboten werden können. Auch soll die gänzlich umgearbeitete nnd reich illustrirte neue Auflage des Wegweisers durch die Sammlungen bis dahin vollendet vorliegen.

Von Erwerbungen heben wir hervor: eine Reihe von Gypsabgüssen interessanter Sculpturen, ein emaillirtes Cru-

cifix vom Schlusse des XIII. Jahrhunderts, ein silbernes Reliquienkreuz aus dem XV. Jahrhundert, einige interessante alte Majolikaschüsseln, mehrere Gemälde, Gläser, Gewehre, einen fränkischen Steinsarg und einen interessanten sculpirten Deckel eines solchen, ähnlich den am Jahdebusen ausgegrabenen. Die Sammlung der Gewebe und Stickereien ist im Laufe des Monats in einem neuen, eigens dafür erbauten Raum zur Ausstellung gekommen; eben so wurde für die Oefen-, und Ofenkacheln eine besondere Abtheilung eingerichtet.

Wir haben ferner zu melden, dass die kgl. preussische Regierung Herrn Professor Dr. Moritz Haupt, Secretär der königl. Akademie der Wissenschaften gesendet hat, um sich über unsere Anstalt zu informiren. Wir fanden dadurch die erwünschte Gelegenheit, nicht bloss Manches zu erläutern und über die nächsten Absichten der Verwaltung Aufklärung zu geben, sondern auch manche Puncte der Anschauungen der Gelehrtenkreise und der Regierung genauer kennen zu lernen, so dass wir uns der freudigen Hoffnung hingeben dürfen, dieser Besuch des Herrn Regierungs-Commissars werde für unsere Anstalt erfreuliche Früchte tragen."

Petersburg. Es sind Seitens der „Gesellschaft zur Förderung der bildenden Künste" Concurrenzen für Genre- und Landschaftsmalerei, so wie für Compositionen aus dem Gebiet der Kunstindustrie eingerichtet worden. In dem genannten Jahre war ein Preis von 200 Rubel für die Zeichnungen zu einem Tisch, Stuhl, Schrank und Wandreal, ein zweiter Preis von 100 Rubel für die Zeichnung zu einem Kästchen für Werthgegenstände und ein dritter von gleichfalls 100 Rubel für die Zeichnungen zu einem Sacramentshäuschen und zwei Kirchenleuchtern, alles im russischen Stile des XVII. Jahrhunderts, ausgesetzt. Die Preise kamen an die Architekten Sytschugoff, Huhn und Schröter zur Vertheilung und wurden ausserdem noch zwei Zeichnungen des Architekten Dahl von Mitgliedern des Preisgerichts angekauft. Im Jahre 1867 waren gleichfalls drei Preise von 200, 100 und 100 Rubel für folgende Themata ausgesetzt:

1) Zeichnung zu einem reich ornamentirten Bibel-Einband in griechisch-byzantinischem Stil;

2) Zeichnung zu einem Betpult in demselben Stile und

3) Zeichnung zu einem Bildrahmen in florentinischem Stile.

Die Betheiligung an der Concurrenz war eine mässige (15 Entwürfe), und wurden die Arbeiten der Architekten Huhn, Schröter und Dahl prämiirt. Die Aufgaben für den laufenden diesjährigen Concurs bestehen in Folgendem:

1) ein vollständiges silbernes Theeservice im russischen Stile des XVII. Jahrhunderts;

2) ein vollständiges Tischservice aus Porcellan in demselben Stile, und

3) Möbelzeichnungen für ein Speisezimmer, und zwar Tisch, Stuhl, Schrank, Sessel und Zeichnung eines Musters für eine Ofenkachel, im Geschmacke der Zeit Alexei Michailowitsch's, zu entwerfen. Für jede der genannten drei Aufgaben sind je zwei Preise von 200 und 100 Rubel von dem Mitgliede der Gesellschaft, Herrn Narischkin, ausgesetzt. — Diese Programme lassen deutlich erkennen, dass sich die Gesellschaft die fernere Aufgabe gestellt hat, so viel an ihr ist, zur Ausarbeitung und Pflege des sogenannten russischen Stiles beizutragen.

Konstantinopel. Die Sophienkirche ist bekanntlich ein Werk der höchsten Blüthe der byzantischen Kunst, ein Muster, das in vielen Fällen bei Anlage und Aufführung neuer Gotteshäuser zum Vorbild diente. Kaiser Justinian liess sie durch Anthenios von Tralles in Lydien erbauen, welcher das grösste architektonische Talent damaliger Zeit, zugleich Bildhauer, Mathematiker und Mechaniker war und bei der Ausführung durch den nicht minder berühmten Isidoros von Milet fleissig unterstützt wurde. Unter ihnen standen hundert Bau-Aufseher. Der Grundstein wurde am 23. Februar 532 gelegt, und 10,000 Arbeiter sollen zu Zeiten bei dem Bau thätig gewesen sein. Die Einweihung erfolgte am 26. December 537. — Neuerdings ist von dem Baumeister A. F. Gerndt ein Schriftchen über die Sophienkirche erschienen, welches eine Beschreibung derselben, wie sie sich zu Ende des Jahres 563 darstellte, enthält; und zwar nach den Untersuchungen des Geh. Bauraths Salzenberg aus Berlin, welcher an Ort und Stelle umfangreiche Studien gemacht hat. Hiernach ist die jetzige Gestalt der Kirche ziemlich dieselbe geblieben, nur einige Fenster sind vermauert und vier Minarets angebaut, die den Eindruck des imposanten Gebäudes etwas stören.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 23. — Köln, 1. December 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst. — Die Kirchenthüren. — Die Leichentücher. — Besprechungen etc.: Köln. Berlin. Wien.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung.)

I. Italienische Meister.

Das älteste Beispiel der dramatisch behandelten büssenden Maria Magdalena ist immer noch unübertroffen; wir meinen die weltberühmte lesende Magdalena von Correggio (in der dresdener Galerie). Diese liebliche Schöpfung hat nur einen einzigen Fehler: die jungfräuliche Schönheit ist die einer Psyche oder die eines Seraph's.

Diese büssende h. Magdalena erfüllt uns mit dem Gefühle der ungeheueren Mittel, über welche Correggio zu gebieten hatte. Dieses Gemälde ist der Inbegriff des Graziösen. Die Grazie, der unbeschreibliche Reiz, den Correggio's Bilder durch die Stellungen und Bewegungen der Figuren, durch die meist immer unabsichtlich erscheinende Lieblichkeit des Ausdrucks derselben ausübt, ist die hervorragendste Eigenschaft dieses Künstlers. Eine grössere Harmonie der Farben, als Correggio sie uns zeigt, ist nicht wohl denkbar. Licht und Schatten von höchster Höhe bis zur tiefsten Tiefe stufen sich bei ihm ab, verschmelzen in einander, wechseln und geben den Figuren die täuschendste Rundung, gleichsam als habe dem Pinsel des Malers eine Zauberkraft innegewohnt. Seine Auffassung und sein Geschmack sind stets ideal; die Behandlung ist im grossen glänzenden Stil und dabei von der eigenthümlichsten Leichtigkeit und Zartheit.

Im Uebrigen hat diese h. Magdalena einen sehr wenig schmerzhaften Ausdruck, aber ihr geistreiches Gesicht zeigt, dass sie, in die Tiefe der h. Schrift versunken, über dem Herrlichen, das sie liest, sich selbst und ihren Kummer vergisst. So viel Geist in den Zügen rechtfertigt die Abwesenheit des Schmerzes.

In derselben Galerie befindet sich auch noch ein anderes, die h. Magdalena als Büsserin darstellendes Bild Correggio's. Während andere Meister sich streng an den Begriff der Büsserin gehalten und eine abgezehrte Gestalt mit erloschenen Augen und gelber schlaffer Haut gebildet, andere dagegen, wie Murillo und Schidone, dem Schmerz die Anmuth beigesellt und sehr zweckmässig durch die Schönheit auf die Ursache der Reue hingedeutet haben, hat Correggio das nothwendig Getrennte in einem und demselben Momente zu vereinigen gesucht. Er stellte die reizende Sünderin dar und bezeichnete die spätere Büsserin symbolisch durch Heiligenschein, Todtenkopf, Kreuz etc. Von dieser Art ist die obenbeschriebene und auch die hier in Frage stehende h. Magdalena. Sie hält auf diesem Bilde das Kreuz in der Hand und scheint über frommen Betrachtungen eingeschlummert zu sein. Der rückwärts gelehnte Kopf ist höchst anmuthig, hat aber, wie die ganze Stellung, einen Ausdruck von Sinnlichkeit, mit welchem der Heiligenschein und das Crucifix seltsam contrastiren. Man geräth unwillkürlich auf den Gedanken, der Künstler habe ihr muthwillig ein Traumbild aus ihrem vergangenen Leben vor die Seele geführt. Die losen Haare bedecken ihr den Oberleib auf eine sehr missfällige Weise; um den Unterleib ist nachlässig ein Mantel geworfen: den Grund bildet eine felsigte Landschaft mit einer Aussicht in die Ferne.

In der Galerie zu Bologna befindet sich ein berühmtes Bild der h. Magdalena von Timoteo della

Vite. Sie steht betend am Eingang ihrer Höhle; aus der züchtigen Umhüllung eines carmesinrothen Mantels und langer blonder Haare blickt ein kindliches, höchst anmuthiges Gesicht voll naiver Treuherzigkeit; ihre Hände sind zum Beten gefaltet; ihr Kopf neigt sich auf die eine Seite und ihr ganzer Ausdruck ist der der mädchenhaften Unschuld und Einfalt, mit einem Anflug des Rührenden. Aber diese Figur flösst eher die Idee eines wegen eines kleinen Fehltrittes traurigen und von der Mutter Strafe befürchtenden hübschen jungen Mädchens, als die einer Magdalena, ein; denn ein solches Gesicht und eine solche Gestalt kann unmöglich eine andere Sünde, als etwa das Zerbrechen eines Milchtopfes ist, verübt haben: aber das Gemälde ist sehr schön.

Annibal Caracci's schöne h. Magdalena im Louvre hat bereits die Worte der göttlichen Barmherzigkeit vernommen. Sie hat Erinnerungen nicht bloss an ihre Sünden, sondern auch noch an andere Vorkommnisse ihres früheren Lebens; englische Visionen sind bereits zu ihr in die wilde Einsamkeit gedrungen; sie sitzt am Fusse eines Baumes und lehnt die eine Wange auf die rechte Hand, während die linke auf einem Todtenschädel ruht; sie ist in tiefes Nachdenken versunken, aber ihre Gedanken sind nicht Gedanken an den Tod; ihr aufwärts gerichteter Blick ist voll Glaube, Hoffnung und Liebe. Der Fehler in diesem vortrefflichen kleinen Bilde besteht darin, dass der Künstler die Wahrheit der Situation dem künstlerischen Schönheitsgefühle geopfert hat — der gewöhnliche Fehler der Carracci'schen Schule. Die Formen sind gross, voll und rund, aber bei aller Schönheit der Malerei vermag diese h. Magdalena uns nicht von der Wahrheit ihrer Reue zu überzeugen; sie würde eben so gut den Namen: „Venus erwartet den Mars", als den der berühmten h. Büsserin rechtfertigen.

Die h. Magdalena Tizian's war zu dessen Lebzeiten so berühmt, dass er sie wenigstens fünf oder sechs Mal malte und späterhin viele Copien und Kupferstiche nach derselben gemacht wurden. Dieselben stehen unter den Bildern, auf denen die sinnliche Schönheit den Ausdruck des Schmerzes weit überwiegt, oben an. Er malte die Heilige stets als eine üppige und wunderschöne Venezianerin, nackt und nur mit den weichen Wellen ihres goldenen Haares lieblich überschwemmt und bedeckt [1]). Die Augen, in Thränen schwimmend, sind gen Himmel erhoben; das lange Haar wallt ihre Schultern herab; die eine Hand drückt sie an ihren Busen, die andere ruht auf dem Todtenschädel; die Formen sind voll und rund; das Colorit prachtvoll; Buch und Salbenbüchse liegen vor ihr auf einem Felsenstücke; sie ist in Schmerz versunken, scheint sich aber mehr nach dem vergangenen Leben zurückzusehnen, als dasselbe zu bereuen; auch liegt in ihrem Ausdruck nichts, was uns gegen einen etwaigen Rückfall sichern könnte. Tizian malte das Original für den Kaiser Karl V. Er soll seine Idee einer antiken Statue entlehnt haben und sein Modell war ein junges Mädchen, welchem, als es vom Stehen müde war, die Thränen über das Gesicht herabrannen, „und Tizian erhielt den gewünschten Ausdruck". Seine Idee der Magdalena war demnach ein Gemisch einer antiken Statue und eines jungen Gassenmädchens und bei all seinen Schönheiten als Kunstwerk ist dieses Meisterwerk Tizian's nach unserem Dafürhalten nichts weniger als befriedigend, und am allerwenigsten ein Andachtsbild.

Cigoli's Magdalena [1]) sitzt auf einem Felsen und ist nur von ihrem langen Haare verschleiert, welches über die ganze Figur hinabfällt; ihre Augen, noch mit Thränen benetzt, sind gen Himmel erhoben; einer ihrer Arme umfasst den Todtenschädel; die rechte Hand ruht auf einem Buch, welches auf ihren Knieen liegt. — Diese h. Magdalena kann uns bei den sinnlichen Reizen ihrer Glieder nicht überzeugen, dass sie dem Genusse völlig entsagt habe. —

Die Magdalena Carlo Cignano's ist nur durch ihr Haupthaar leicht verhüllt; sie ringt die Hände und ist wegen des feurigen Ausdrucks des Schmerzes rührend, sonst aber wegen der sehr sinnlichen Darstellung eben so fehlerhaft, als die vorhergehende.

Guido Reni, der auszeichnungsweise als der „Magdalenen-Maler" betrachtet wird, hat diesen Missgriff noch weiter getrieben; er hat stets die classische Niobe vor Augen, und seine heiligen Büsser haben, bei all ihrer übertriebenen Liebenswürdigkeit, doch durchaus nicht jene Schönheit, welche man die „Schönheit der Heiligkeit" genannt hat. Guido scheint es darauf abgesehen zu haben, das Schöne, Reizende, ja Wollüstige in der Form mit dem Schmerzlichen und Begeisterten im Ausdruck wo möglich aufs Unzertrennlichste zu verbinden. Mit Recht sagt das Kunstblatt 1834, S. 136, es sei darin der Gedanke ausgedrückt: „Thränen machen das Schöne noch schöner". Es ist hier von dem Bilde im wiener Belvedere die Rede. Guido malte derselben noch viele

1) Wie z. B. zu Venedig (ein schönes, aber leider sehr verdorbenes Bild); Kunstbl. 1835 Nr. 93; — im Palaste Doria zu Rom (Rahmdohr II. 131); — in England (Passavant S. 261, Wägen II. 17); — zu Madrid (Viardot 41) und im Palaste Durazzo zu Genua.

1) In der Galerie der Uffizien zu Florenz.

und nicht minder schön, die sich in München, Paris (Waagen 496, 777, Kolloff 177), England (Waagen II, 61, 461), zu Rom (Capitol, Palast Colonna, Barberini [Randohr II, 66, 309] Pamfili), in der Sammlung des Lucian-Bonaparte, zu Genua (Palast Spinola und Brignole) befinden. Einer der berühmtesten Magdalenenköpfe ist der zu Madrid, der mit dem antiken Niobenkopfe verglichen wird (Viardot 59). Aber bei allem dem haben Guido's Magdalenen, wie gesagt, nicht jene Schönheit, welche man die „Schönheit der Heiligkeit" genannt hat. Der verletzende Stolz der Niobe ist bei ihm in wollüstige Schwäche aufgelöst; das thränenvolle Gesicht mit dem wallenden goldenen Haar und den emporgehobenen Augen, welche er wenigstens zehn Mal gemalt hat, sind — wenngleich als Kunstwerke bezaubernd — in der Malerei und als religiöse Darstellungen, nicht befriedigend. Die „Büsserin" gehört hier zu sehr der Welt an und verräth zu wenig Reueschmerz. In der Magdalena im Louvre gibt sich eine pharisäische Andacht auf recht auffallende Weise kund. In ihrem Gesichte äussert sich Empfindungs-Siechthum und in der Haltung ihres Körpers theatralische Effectsucht, welche an die Wahrheit ihrer Reue nicht glauben lässt.

Carlo Dolce's h. Magdalena in den Uffizien zu Florenz gehört zu den erträglichsten Werken dieses Malers. Das Gesicht der reuigen Büsserin ist nicht ohne Anmuth, doch wird es durch den sehnsüchtelnden Aufblick der Augen nicht verklärt, sondern vielmehr entstellt. Es gemahnt dieses Bild an jenen Ausspruch der Vedas, demzufolge die Seele als Gefangene in dem Kerker des Leibes schmachtet und nur durch den Tod aus demselben befreit werden kann. Auch aus den Augen dieser h. Magdalena schaut die Seele wie eine kranke Gefangene heraus, die sich nach Befreiung durch den Tod sehnt [1]).

II. Niederländische Meister.

Rubens hat dreizehn — mehr oder weniger rohe oder grobe — Magdalenen gemalt. Auf einem Gemälde dieser Art [2]) zerrauft sie sich das Haar wie ein getäuschter weiblicher Husar; auf einem anderen ist der Schmerz überwältigend, aber er ist der eines Weibes in einer Corrections-Anstalt. Von diesen Bildern gibt es nur eine einzige Ausnahme; es ist dies das Gemälde, das unter der Bezeichnung: „Die vier Büsser", bekannt ist und sich in der Pinakothek zu München befindet. Vorne beugt die Magdalena ihr Haupt mit einem solchen Ausdruck auf ihre Hände nieder, wie ihn nur Rubens, wenn er aus der Natur oder aus seinem Herzen malte, darstellen konnte. Christus blickt mit zärtlichem, aber erhabenem Mitleid auf sie herab, wie wenn er spräche: „Deine Sünden sind dir vergeben." Hinter Christus und der Magdalena stehen Petrus, David und Didymus, der bussfertige Schächer; die Gesichter dieser drei letzteren, welche zur Hervorhebung der Hauptfigur im Schatten gemalt sind, haben einen Ausdruck der Selbsterniedrigung und Trauer. Es muss von Rubens' Hand kaum etwas existiren, das so rein und pathetisch ist, als dieses Gemälde, während die Kraft und Wahrheit desselben, wie gewöhnlich, zugleich wundervoll ist. Den Rubens sollte Niemand beurtheilen, der die münchener Pinakothek nicht gesehen.

Van Dyck's Magdalenen haben dieselben Fehler, wie seine Madonnen; sie sind nicht schwach, noch wollüstig, sondern vielmehr zu elegant und damenmässig. So küsst sie z. B. auf einer Grablegung dem Heilande die Hand, und zwar gerade so, wie etwa eine Prinzessin. Die schönste seiner Magdalenen ist die Kniestückfigur, mit dem Gesichte im Profile und mit gefalteten Händen sich über ein Crucifix neigend. Der Todtenschädel und eine Knotengeissel liegen auf einem Felsensimse hinter ihr, darunter die Inschrift: *„Fallit gratia et vana est pulchritudo; mulier timens Dominum ipsa laudabitur* [1]).

Im Rijcks-Museum zu Amsterdam befindet sich ein Beispiel von Geziertheit und Widernatürlichkeit im Ausdruck. Die Augen der Büsserin sind rothgeweint, und ihre blonden aufgelösten Haare schmiegen sich an den nackten Körper an, dessen volle Formen die Reue noch nicht beeinträchtigt hat. Abgesehen von der pathetischen Schaustellung des bussfertigen Seelenjammers schmälert den günstigen Eindruck des Gemäldes auch der heidnische Liebesgott, welcher neben der Heiligen mit einer Goldvase spielt. Es vereinigt sich also hier Manierirtheit des Ausdrucks mit dem Widersinn der stofflichen Ausführung [2]).

III. Spanische Meister.

Auf dem Bilde des Alonso Cano erscheint die heil. Maria Magdalena mit gebeugtem Haupte und sich selbst vergessend; selbst ihre Hände sind ohne Nerven, welk und todt; auf ihrem Gesichte herrscht hier nichts als Schmerz, Schuldbewusstsein und Elend; sie hat dem Heilande noch

1) Vgl. Svoboda, die Poesie in der Malerei, S. 63.

2) In der Turiner Galerie.

1) Sprüchw. XXX. 30.

2) Vgl. Svoboda a. a. O. S. 62.

nicht ins Ange
Füssen gelege
den sind dir ver
sie es wagen,
Büsserin alle
ganze Herz kr

Im Ausdr
hat kein Mal
Seine Magdal
Brust gekreuz
Augen und off
dächtige Hoff
Gesichte. Die
Gefühls. — A
zu Berlin ist
vom Kreuze a
der Andacht
zu Rom ist s
— Ausser be
zu Sevilla u
zu St. Peter

Noch wei
ungeheuchelte
den drückt
Pein, aus.

I. Histor

Die hist
h. Magdalena
gemäss, un
den grössten
gemässen S
ist, klarer au
Darstellungen
IX. Jahrhu
dar, nämlich d
zarus, aber
h. Magdalena
nur eine unt
personen in
Bis zum En
such gemacht
ragenden Pla
Die heilig

---

1) Vergl.

Skepticismus des Pharisäers wird die leitende Idee: „Wenn dieser ein Prophet wäre, so wüsste er, was und welch ein Weib es ist, die ihn anrührt.“ 1)

2. Christus im Hause der Martha und Magdalena.

„Und sie sass zu den Füssen Jesu und hörte seine Worte; aber Martha machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen.“ 2)

Von diesem Sujet gibt es keine befriedigende Darstellung. Auf dem Wandgemälde von Taddeo Gaddi in der Rinuccini-Capelle ist es mehr legenden-, denn schriftgemäss behandelt. Maria Magdalena sitzt da in einer aufmerksamen Stellung zu den Füssen Christi; Martha scheint sich darüber zu beklagen; drei Jünger stehen im Hintergrunde; ein wenig ausserhalb der Hauptgruppe sieht man die h. Marcella, ebenfalls mit einem Heiligenschein um das Haupt, kochen. Zu Hampton Court in England befindet sich ein seltsames Gemälde dieser Art von Hans Vries, welches eine fleissig ausgearbeitete Architektur-Studie ist. Die reiche Decoration des Innern ist getadelt worden, aber mit Unrecht; denn nach der Legende lebten Martha und Maria in grossem Glanze, und es ist daher nicht ungeeignet und unrichtig, wenn ihre Wohnung als ein Palast dargestellt wird; dagegen aber ist es ein grosser Missgriff, wenn die Decoration des Palastes als wichtiger dargestellt wird denn die handelnden Personen. Auf einem Gemälde des alten Bassano sieht man Christus gerade in das Haus hineingehen; Maria Magdalena geht Ihm entgegen; Martha zeigt auf den Tisch, an welchem Lazarus ganz gemüthlich eine Bratwurst aufschneidet, während St. Marcella am Feuer kocht. Auf einem Gemälde von Rubens ist die Behandlung eine ähnliche. Die h. Schwestern sehen aus wie zwei flämische Pächtersmägde, und Christus — wir wollen uns darüber lieber gar nicht aussprechen; — in diesen beiden Beispielen sind die Farbe, der Ausdruck, die Darstellung der Nebendinge — die Vegetabilien und das Obst, die Kirchenmaterialien und Geräthschaften eben so belebt und naturgetreu, als die ganze Scene trivial, gemein, einem besseren Geschmacke unerträglich profan, dargestellt.

Eines der neuesten Bilder dieser Scene, welche die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ist das von Overbeck, sehr einfach und poetisch, aber des individuellen Ausdruckes ermangelnd.

1) Luk. VII. 39.
2) Luk. X. 39, 40.

3. Die Auferweckung des Lazarus.

„Herr! wärest Du hier gewesen, mein Bruder wäre nicht gestorben.“ 1)

Die Auferstehung des Lazarus wurde von den ältesten Christen als ein Sinnbild sowohl der allgemeinen Auferstehung von den Todten überhaupt, als auch der Auferstehung des Heilandes insbesondere gewählt, weil die Auferstehung des Heilandes in Person noch als ein zu feierliches und geheimnissvolles Sujet betrachtet wurde, um von den nachahmenden Künstlern behandelt zu werden. In seiner ursprünglichen Bedeutung, nämlich als das angenommene Sinnbild der Auferstehung von den Todten, finden wir dieses Sujet häufig in den Katakomben und auf den Sarkophagen des III. und IV. Jahrhunderts. Die gewöhnliche Art und Weise zeigt den Todten eingewickelt wie eine Mumie unter dem Portale eines einem Grabe ähnlichen Tempels, zu welchem man auf mehreren Stufen hinauf gelangt. Christus steht vor ihm und berührt ihn mit einem Stabe. Bisweilen sind nur zwei Personen allein sichtbar; gewöhnlich knieet aber die h. Magdalena dabei, und wir kennen nur ein einziges Beispiel, wo Christus von den Aposteln umgeben dasteht und die zwei Schwestern zu seinen Füssen knieen: „Herr, wärest Du hier gewesen, mein Bruder wäre nicht gestorben!“

In der neueren Kunst verliert dieses Sujet seine mystische Bedeutung und wird bloss ein schriftgemässes Ereigniss. Es wird wie eine Scene in einem Drama behandelt und die Maler haben ihr Möglichstes gethan, um in die Behandlung Mannigfaltigkeit zu bringen. Aber so verschieden dieselbe auch hinsichtlich des Stils, der Auffassung und der Anzahl der Personen ist, Maria Magdalena und Martha sind stets anwesend und Magdalena befindet sich gewöhnlich zu den Füssen des Heilandes. Dieses Ereigniss ist selbstverständlich eines der allerwichtigsten im Leben Jesu und wird weder in der Reihenfolge derselben noch auch selbst in den Reihenfolgen seiner Wunder weggelassen. Aber seit dem Anfang des XIV. Jahrhunderts bildet es eine der Scenen der Geschichte der h. Magdalena. Das Wandgemälde Giovanni's da Milano zu Assisi enthält dreizehn Figuren, und die zwei zu den Füssen des Heilandes knieenden Schwestern haben eine grosse und feierliche Einfachheit; aber Magdalena ist hier in keiner Beziehung von der Martha unterschieden und beide tragen ein rothes Gewand.

In der neuesten Zeit hat Führich die Auferweckung des Lazarus in der altlerchenfelder Kirche zu Wien vortrefflich dargestellt.

1) Joh. XI. 32.

4. Die Kreuzigung.

In der Kreuzigung ist Maria Magdalena auf den Gemälden, welche mehr als drei Figuren (den Heiland, die h. Jungfrau und den h. Johannes), enthalten, stets am Fusse des Kreuzes dargestellt und soll Giotto das erste Beispiel geliefert haben. Zuweilen umarmt sie das Kreuz und blickt mit dem grössten Schmerz gen Himmel empor, was mehr malerisch denn einer wahren Auffassung gemäss ist. Schöner ist der Ausdruck der den Schmerz mässigenden heiteren Hoffnung. — Auf Rubens berühmter „Kreuzigung" zu Antwerpen umschlingt sie das Kreuz mit den Armen und sieht den Schergen mit einem Blick des Schreckens und des Abscheues an. Das ist sehr dramatisch und rührend; aber die Aufmerksamkeit der Büsserin sollte auf den sterbenden Heiland gerichtet sein und mit Ausschluss eines jeden anderen Gedankens oder Gegenstandes. — In van Dyck's Kreuzigung zeichnet sich das Gesicht der Magdalena durch seine rührende Schönheit aus. Zuweilen wird die h. Jungfrau in ihren Armen ohnmächtig. Die Salbenbüchse steht häufig neben ihr, um sie von den anderen anwesenden Marien zu unterscheiden.

5. Die Abnahme vom Kreuze.

„Aber Maria Magdalena und Maria Joses schauten zu, wo er hingelegt ward" [1]).

In der Kreuzabnahme und in der Grablegung ist Maria Magdalena gewöhnlich sichtbar. Oft hält sie die Füsse oder eine der Hände des Heilandes, oder sie steht weinend daneben; oder sie hält die allerseligste Jungfrau aufrecht, oder man sieht sie (wie dies auf den älteren Gemälden gewöhnlich ist), laut jammernd, indem ihre Haare zerzaust sind und sie ihre Arme in einer Verzückung des Schmerzes und Leides ausbreitet, oder sie beugt sich nieder, um die Füsse des Heilandes zu umarmen oder seine Hand zu küssen, oder sie betrachtet einen der Nägel oder die Dornenkrone, welche sie in ihrer Hand hält, mit traurigem Blicke.

In der Pietà des Fra Bartolomeo im Pitti-Palaste zu Florenz ist die auf den Boden hingestreckte Verlassenheit in der Figur der die Füsse Christi an ihren Busen drückenden Magdalena voll rührenden Ausdrucks. In derselben Galerie befindet sich auch die Pietà von Andrea del Sarto, wo die h. Magdalena, knieend, ihre Hände in stummem Schmerze ringt.

1) Marc. XV. 47,

6. Die Marien am Grabe des Herrn.

„Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die setzten sich gegen das Grab." [1])

Die Frauen, welche die Spezereien und die wohlriechenden Sachen nach dem Grabe Christi trugen, hiessen in der griechischen Kunst die „Myrrhophoren" oder Myrrhenträgerinnen; bei uns sind es gewöhnlich drei, nämlich Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus und Johannes, und Maria Salome. Bei Matthäus werden nur zwei Frauen erwähnt; bei Markus drei; bei Lucas ist deren Anzahl unbestimmt, und bei Johannes wird nur eine einzige, nämlich Maria Magdalena, erwähnt. Es gibt wohl schwerlich in dem ganzen Gebiete der biblischen Geschichte ein schöneres Sujet, als das der drei trostlosen liebenden Frauen, welche in der grauen Morgendämmerung vor dem Grabe stehen, während man die majestätischen Engel den geheiligten Ort bewachen sieht. Dieses Sujet ist niemals glücklicher behandelt worden, als von Philipp Veit, einem neueren deutschen Künstler, in einem Kupferstiche, welcher berühmt geworden ist; nämlich er ist der Auslegung des Matthäus gefolgt: „Als der Tag zu dämmern begann, kamen Maria Magdalena und die andere Maria, das Grab zu besuchen". Die Stellung regungslosen Schmerzes, die ängstlichen erwartungsvollen und auf das Grab gerichteten Blicke, die tiefe schattige Stille, das in der Entfernung eben anbrechende Morgenlicht, sind sehr wahr und gefühlvoll ausgedrückt.

7. Christus erscheint der Maria Magdalena im Garten.

„Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater" [2]).

Das sogenannte *„Noli me tangere"* ist das Sujet vieler Gemälde; sie sind nicht verschieden in der Einfachheit des Motives, welches durch die Tradition festgestellt ist und nur zwei Personen zulässt. Das Bild Duccio's, als eines aus der Reihe der Darstellungen aus dem Leiden Christi, ist ungeheuer gross, und die Figur der Magdalena, welche kniet und vorwärts gebeugt ist, sehr ausdrucksvoll. Das alte Wandgemälde des Taddeo Gaddi, in der Rinuccini-Capelle [3]) ist ebenfalls ausgezeichnet. Zwei der schönsten Bilder hinsichtlich der Auffassung und der Behandlung sind jedoch im schlagenden Gegensatze zu einander. Das eine ist der Tizian in der Sammlung des

1) Matth. XXII. 61,

2) Joh. XX. 17.

3) Santa Croce zu Florenz.



Dichters Rogier. Die h. Magdalena beugt sich, knieend, vorwärts mit inbrünstigem Ausdruck und streckt eine Hand aus, um den Herrn zu berühren; dieser bebt, sein leinenes Gewand zusammenziehend, vor ihrer Berührung, jedoch mit dem sanftesten Ausdruck des Mitleids, zurück. Dieses Bild ist nicht nur äusserst schön, und wahr bezüglich des Ausdrucks, sondern auch ausgezeichnet bezüglich der Farbe und des Effectes, während die reiche Landschaft und das Herannahen des Morgens über die blaue Ferne mit erhabener Einfachheit aufgefasst ist. Nicht weniger ein Wunder der Kunst und nicht weniger poetisch, aber in einem ganz verschiedenen Stile ist der Rembrandt in der Queens-Galerie; am Eingang des Grabmals sieht man den Erlöser im Anzuge eines Gärtners und Maria Magdalena anbetend zu seinen Füssen. Dieses Gemälde trägt ganz die wilde Originalität und die besondere Auffassung Rembrandt's an sich; die Formen und Charaktere sind gemein; aber der tiefe Schatten der Grabeshöhle, die im Dunklen gesehenen übernatürlichen Wesen in derselben, der Anbruch der Morgendämmerung über der in der Ferne liegenden Stadt, sind ehrwürdig, erhaben und der religiösen Scene würdig.

Baroccio's grosses Altarbild, welches mit den Gemälden des Herzogs von Lucca nach Dresden kam und einst berühmt und durch Raphael Morghen's Stich sehr bekannt war, ist im Vergleich mit irgend einem der so eben erwähnten nur arm zu nennen. Christus ist verweichlicht und gemein, Maria Magdalena ganz in Verwirrung und Unordnung.

II. Historische Bilder, welche der Legende der h. Magdalena entnommen sind.

Wir wollen die schriftgemässen Begebenheiten verlassen und zu der vierten Classe der zum Leben der heil. Maria Magdalena gehörigen Sujets, nämlich zu den Legenden des XIII. und XIV. Jahrhunderts übergehen.

1. Der „Magdalenentanz"

ist der Titel, den man einem sehr seltsamen und schönen Stich des Lucas von Leyden gegeben hat. Derselbe stellt die den Freuden der Welt ergebene Maria Magdalena dar. Der Schauplatz ist eine lachende Landschaft, in der Mitte derselben sieht man die Maria Magdalena mit dem anticipirten Heiligenschein um das Haupt, nach dem Schall einer Flöte und einer Tambourine tanzen, während ein Mann in reicher Kleidung sie an der Hand führt. Mehrere Gruppen von Männern und Frauen unterhalten sich im Vordergrunde mit einander; im Hintergrunde hält Maria Magdalena mit einer *Anzahl* lustiger Gesellen eine Hirschjagd; sie reitet und hat wiederum den Heiligenschein um das Haupt; in weiter Ferne sieht man, wie sie von Engeln getragen wird. (Dieses ausgezeichnete Bild trägt die Jahreszahl 1519).

2. Die h. Maria Magdalena wird von ihrer Schwester Martha wegen ihrer Eitelkeit und Weltlust gescholten.

In dem Palaste Sciarra befindet sich ein Gemälde von Leonardo da Vinci, welches man gewöhnlich „Bescheidenheit und Eitelkeit" nennt; aber es ist dasselbe sicher die von ihrer Schwester Martha wegen ihrer Eitelkeit und Weltlust getadelte Maria Magdalena. Diese Vorstellung drängt sich dem Beschauer auf den ersten Blick auf. Das Sujet gehört zu den häufig behandelten, und ist es hier in der besonderen Manier Leonardo da Vinci's. Die Haltung der verschleierten Gestalt ist augenscheinlich die der Vorstellung und des Verweises. Magdalena, bedeckt und lächelnd, schaut gerade aus dem Gemälde heraus, hält Blumen in der Hand und sieht aus, wie wenn sie noch nicht überzeugt und bekehrt wäre.

3.

Auf anderen Gemälden kann über die Bedeutung des Gegenstandes nicht wohl ein Zweifel bestehen. Dieselbe wurde in einem Gemälde von Giovanni Lopicino, welches sich jetzt in der wiener Galerie befindet, recht anmuthig dargestellt. Sie sitzt an ihrem Putztische; ihre Magd bindet ihr das üppige Haar. Martha steht dabei und scheint ihr mit grossem Eifer Vorstellungen zu machen.

4. Maria Magdalena wird von ihrer Schwester Martha zu den Füssen Jesu geführt.

Von diesem sehr schönen Sujet ist uns nur ein einziges Bild von ausgezeichnetem Werthe bekannt. Dasselbe ist von Raphael, und existirt bloss in der Zeichnung und in dem seltenen Kupferstiche Marc Anton's. Christus sitzt in der Vorhalle des Tempels, vier seiner Jünger unterrichtend, welche neben ihm stehen. Martha und Maria sieht man die Stufen, welche zu demselben hinaufführen, hinaufgehen. Martha, die verschleiert ist, scheint ihre Schwester zu ermuthigen, welche zur Erde blickt. Passavant und Andere sind über das Sujet dieser herrlichen Zeichnung im Zweifel; man hat ihm die Bezeichnung: „Die Jungfrau Maria stellt die Magdalena Christo vor", gegeben; aber diejenigen, welche die Legende genauer kennen, können über die wahre Absicht des Künstlers keinen Augenblick im Zweifel sein. — „Maria Magdalena, mit Martha die Predigt des Heilandes anhörend, sitzt an deren

Seite", ist eines der Sujets in der Reihe der Darstellungen aus dem Leben der h. Maria Magdalena, von Gaudenzio Ferrari zu Vercelli; dasselbe ist theilweise vernichtet. Von F. Zucchero haben wir dasselbe Sujet: Maria in reicher Kleidung kniet zu den Füssen des Heilandes, welcher unter einer Säulenhalle sitzt; Martha steht verschleiert neben ihr und eine grosse Anzahl Zuschauer und Nebenpersonen stehen um sie herum.

(Schluss folgt.)

Die Kirchenthüren.

(Schluss.)

Ein schönes Muster von Laubwerkverzierung in tiefer liegenden Feldern bieten die Thürflügeln an der Marienkirche zu Tisens bei Meran. Die zwei zu oberst stehenden Figuren geben den Durchschnitt der zwei Profilformen an den Rahmen der Felder in vergrössertem Maassstab an. In den vier Feldern wechseln zwei Zeichnungen der Laubwerkverschlingungen ab; sie ziehen sich in vielen schwungvollen Windungen um zwei sich durchkreuzende Stengel herum, welche sie auch zugleich durchwachsen.

Die zwei obersten Felder schmückt eine reiche Verschlingung von Spruchbändern, welche sich um zwei mehrfach geästete Zweige herumwinden. Auf dem Felde rechts vom Beschauer steht die Inschrift: *SANCTA MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS PECCATORIBUS ANNO 1532;* auf dem anderen Felde lautet dieselbe: *DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS VOCABITUR DICIT DOMINUS 1532.* Die einzelnen Buchstaben haben bereits die Form neuerer lateinischer Schrift. Einen weiteren Schmuck an der Umrahmung der Felder suchte man durch die in bestimmten Abständen eingeschlagenen Nägel mit grossem Kopfe zu erreichen. Der sogenannte Schlagleisten in der Mitte, wo die Flügel beim Schliessen der Thür an einander stossen, fehlt, was man auch nicht vermisst. Die Schönheit des Ganzen würde durch deren Herstellung wenig gewinnen. Die einfach glatte Rückseite der beiden Flügel zieren je zwei reiche Bänder mit schwungvollen Ausläufern; diese enden in einem lilienartigen Blatte, während der Hauptstamm in einer Blume abschliesst.

Mit ähnlichem Schnitzwerk sind die Thüren der Pfarrkirche von Schönna, Deutschnofen und Auer geziert, aber derzeit leider so verwittert und durch modernen Anstrich mit Oelfarbe derart entstellt, dass man die ursprüngliche Zeichnung kaum mehr wahrnimmt. Interessante Beispiele, wo nur die Umrahmung mit flachgeschnittenem Laubwerk geziert ist, finden sich zu Laatsch (Friedhofs-Capelle), St. Anton in Kaltern, St. Anna und St. Justina (am Thurm) in Eppan, zu Villanders (Sacristei und Thurm). Selbst auf Hausthüren ist genannter Schmuck in der Folge übergegangen, wie sich in Tscherms, Meran, Kuens, Arsio (Nonsberg) u. s. w. noch Ueberreste erhalten haben.

Grossartiger stehen allerdings jene Thüren mit geschnitztem Bildwerk da, wie sich davon am Haupteingang der Marien-Pfarrkirche von Bozen noch ein herrliches Beispiel erhalten hat.

Wir begegnen acht Feldern: in den vier untersten sind die abendländischen Kirchenväter, in den zwei mittleren das Stadt- und Landeswappen, in den zwei obersten der englische Gruss in kräftigem Flachrelief dargestellt. Diese Thüren wurden im Jahre 1520 von einem Tischler ausgeführt; sie sind für einen Kunsthandwerker eine sehr tüchtige Arbeit. Die Verzierung an der Umrahmung hat bereits Renaissance-Motive entschieden in sich aufgenommen, was etwas befremdet, wenn sie nicht erst später hinzukam. Aehnlich grossartig geschmückte Thüren haben die Stiftskirche zu Altötting und die Franciscanerkirche zu Salzburg; diese sind vom Jahre 1450 und 1475 und wurden ursprünglich für den alten Dom daselbst verfertigt, für dessen gegenwärtigen Neubau sie nicht mehr würdig befunden wurden, nur für die Klosterkirche eines Bettelordens waren sie in den Augen der Neuzeit noch gut genug.

Es fragt sich nun, wie man bei neuen Kirchenthüren besser befriedigen könnte, als dieses bisher der Fall zu sein pflegte. Ohne Zweifel das Beste wäre, dass man sich den Alten mehr anschliesse, dann wird man nie das ganze Ziel fehlen, sei es, dass man Maass-, Laub- oder Bildwerk anzuwenden gedenke. Man kann sich darüber durch einzelne Versuche dieser Art am besten überzeugen; wir erinnern nur an neue Thüren in unserem Lande, als am Dome von Trient nach Essenwein, den Pfarrkirchen von Sarnthein und Unterinn, mit Laubwerk nach Stolz, im romanischen Stile. Im gothischen Stile sind die neuen Thüren bei den Franciscanern in Bozen (mit Bildwerk), der Pfarrkirche zu St. Pauls und Lana (mit Maasswerk). Es wäre überhaupt nicht besonders schwierig, auch diese Aufgabe an jedem Gotteshause zur Zufriedenheit zu lösen, wenn man nur nicht ohne tüchtige Vorstudien an neue Compositionen denken würde! Bei den meist beschränkten Geldmitteln ist das Augenmerk auf jene Originale zu richten, welche nicht so reich angelegt sind, dass sie eine Vereinfachung nöthig haben, sondern man wähle solche aus, welche in ganz ähnlicher Weise ausgeführt werden

können. Wie das kräftige Profil an der Umrahmung, lässt sich auch das flache Ornament in den tiefer liegenden Feldern leicht herstellen und kann der Grund durch Bunsen hervorgehoben werden. Die Blattumschläge und Ueberschneidungen werden durch vertiefte, eingeschnittene Linien angedeutet. Auch im romanischen Stile kann man ein ähnlich behandeltes Ornament eben so leicht herstellen. Damit soll aber dieser Art und Weise von Schmuck der Thüren nicht allein das Wort geredet sein. Essenwein's genannter Versuch am Dome von Trient vermittels Maasswerk verdient ebenfalls wegen leicht möglicher Herstellung alle Empfehlung, wenn nur das, was man sich zum Ziele gesetzt hat, verstanden erscheint; darauf kommt Alles an. Flach ornamentirte Felder in profilirter Umrahmung eignen sich auch an den Thüren neuerer Kirchen. Auf der 43. Tafel I. Bandes der Baudenkmale Niedersachsens findet man eine Thür abgebildet, an welcher einfache flache, aber tief gelegte Felder erscheinen; ihre Umrahmung, aus einem starken Viertelstab bestehend, ist mit einer Laubverzierung umkleidet. Wir empfehlen diese zur Nachahmung an Kirchen italienischen Stils.

Zum Schlusse sei noch der Thüren mit Erzplatten für Dome gedacht. Darüber hielt jüngst Dr. Sepp einen interessanten Vortrag im christlichen Kunstverein zu München, welcher im fünften Hefte der historisch-politischen Blätter laufenden Jahrg. abgedruckt ist. Vor Anderem werden darin solche Thüren für die restaurirte Frauenkirche in München und den Dom in Köln warm empfohlen, und zwar aus dem Grunde, weil von jeher an grossartigeren Kirchenbauten Thüren von Erz nie gefehlt haben. Selbst an den ältesten Welttempeln, wie zu Babel, Memphis u. s. w., vergass man ihrer nicht, und wir begegnen ihnen am Tempel von Jerusalem wieder. Der gelehrte Professor führt als weitere Aufmunterung zur Ausführung seines Gedankens viele noch vorhandene Erzthüren in Italien, Deutschland, Frankreich und selbst Russland an und bemerkt, nur die hohle Neuzeit hat ihrer beinahe ganz vergessen, ausgenommen die Peterskirche zu Rom und ein paar öffentliche Bauten zu München (Glyptothek) und zu Washington.

An Wandschränken hat man es bereits mehrmals versucht, die schönen Arbeiten der Alten, wovon die Rede war, wieder ins Leben zu rufen. Ein geglückter Versuch findet sich unter Anderem im Chore der Kirche von Terlan, an dem steinernen Schranke, in welchem die h. Oele aufbewahrt werden; ausgeführt vom Büchsenmacher des Ortes nach einer Zeichnung Joseph Ueberbacher's.

Aus Tyrol. (Kirchenfreund).

Die Leichentücher,

(pallia funeralia).

Von Dr. Franz Bock.

Da es im Mittelalter, wie auch heute noch an vielen Orten Brauch ist, die verstorbenen Geistlichen und hochstehenden Privaten in der Kirche während der feierlichen Exequien in offenem oder geschlossenem Sarge auszusetzen, so lag es nahe, dass man die Tragbahre und namentlich auch den geschlossenen Sarg mit Leichentüchern bedeckte. Die Bestimmung dieser Tücher lässt es natürlich erscheinen, dass dieselben sehr einfach gehalten waren und durch ihre Musterungen einen ernsten Eindruck machten.

Bevor wir jedoch auf die eigentlichen Leichentücher näher eingehen, welche von der Kirche zu diesem Zwecke angeschafft und in Gebrauch genommen wurden, müssen wir hier den Gebrauch des Mittelalters erwähnen, dass nach dem Tode eines geistlichen oder weltlichen Würdenträgers von Seiten der Angehörigen desselben ein grosses und kostbares Bahrtuch beschafft wurde, dessen Stoff und Qualität der Verstorbene zuweilen letztwillig selbst bestimmt hatte. Dasselbe wurde dann bei Abhaltung der Exequien über den Sarg ausgebreitet und bei den jährlichen Anniversarien über die *tumba* oder das *castrum doloris* im Chore ausgebreitet. Diese prachtvollen Funeraltücher stimmten in ihren Musterungen häufig nicht mit dem Ernst ihrer Bestimmung überein, sondern zeigten, da sie ja nicht eigens für diesen Zweck angefertigt waren, nach dem Geschmacke der Zeit Figuren, wie Löwen, Elephanten, Pfauen, Menschen, Reiter etc., und dienten häufig dazu, die hohe Geburt und den Reichthum des Verstorbenen durch grosse Prachtentfaltung an den Tag zu legen. Es versteht sich von selbst, dass dieselben später in das Eigenthum der Kirche übergingen und in ihrem Dienste später auch zu anderen Zwecken benutzt wurden.

So führt das englische Schatzverzeichniss der Kathedrale von St. Paul zu London eine überaus grosse Menge von solchen geschenkten Leichentüchern an, welche dort *baudekyni*[1]) genannt werden und bei denen sich die immer wiederkehrende Bemerkung findet: *de funere N. N.* Eine gleiche Bewandtniss scheint es mit den eben daselbst aufgeführten *„Panni de Arest“* (Teppiche von Arras), zu haben, wobei stets bemerkt ist: *datus pro anima N. N.* Das prager Schatzverzeichniss von St. Veit vom Jahre

1) Diese *baudekyni* (ital.: *baldechini*, franz.: *baldaquins*, deutsch: Baldachin-Stoffe), sind reich gemusterte Seidenstoffe, zuweilen auch mit Gold durchwirkt, welche in der orientalischen Stadt Baldach (Bagdad) angefertigt wurden, wie wir dies auch schon an anderer Stelle bemerkt haben.

1387 enthält ebenfalls eine grosse Anzahl solcher Bahrtücher, welche hier *nachones*[1]) genannt werden und bei welchen immer die Bemerkung gemacht wird: *venit post mortem N. N.* Das londoner Inventar beginnt die lange Aufzählung der *baudekyni* mit den Worten: *Quadraginta autem inventi fuerunt baudekyni vetustissimi. Item XXXI mediocres.* Es würde den Umfang dieses Aufsatzes zu sehr erweitern, wenn wir es versuchen wollten, diese prachtvollen Tücher sämmtlich nach dem Wortlaut des Inventars anzuführen. Jedoch können wir es uns nicht versagen, die kostbarsten derselben hier folgen zu lassen. Es heisst daselbst: *Item baudekynus purpureus, cum magnis rotellis, et griffonibus de dono Domini E. Regis, Willielmus Decanus habuit, et nondum restituit. — Item baudekynus rubeus, cum Sampsone constringente ora leonum, de dono Almarici de Lucy, pro anima G. de Lucy. — Item baudekynus rubeus, cum magnis rotellis, et griffonibus et elephantis infra rotellas, de funere H. de Sandwyco. — Item baudekynus oblatus per Regem Edwardum, cum angelis deferentibus animas. — Item baudekynus cum regibus et reginis, et aliis ymaginibus, continentibus in brachiis parvulum unum vel plures, pro anima P. de Monteforti. — Item quinque panni de scutis Regum Angliae et Hispaniae, datus pro anima ejusdem Reginae. — Item duo panni de opere Saracenico, cujus campus niger, datus pro anima ejusdem Reginae, assignantur ad aurifrigium caparum.* Von den *„Panni de Arest“* lassen wir hier einige Beschreibungen folgen, die in gleicher Weise, wie die vorhergehenden, von Interesse für die Entwicklung der Weberei und Stickerei des Mittelalters sind; nämlich: *Item unus pannus, cujus campus est aureus, et avibus rubeis super ramunculos arborum, et pavonibus contextis inter aves, datus pro anima domini Hugonis de Vienna, Anno Domini MCCXCVI. — Item duo panni, quorum campus rubeus cum historia Passionis Domini, et sepulturae ejusdem, de dono Domini Edwardi Regis in vigilia S. Petri ad vincula, Anno Domini MCCXCVII. — Item pannus cum campo mureto per partes et aureo per partes, cum Griffonibus oblatus, magno Altari S. Pauli Londini, pro anima Johannis de Mildeborgh,* die *Sepulturae suae Anno gratiae MCCXCIX.*

(Fortsetzung folgt.)

1) *Nacho*, vielleicht ein slawisches Wort, bezeichnet ebenfalls einen schweren Seiden- oder Damaststoff mit Goldbrochirungen.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Unweit des in der Vollendung begriffenen Domes zu Gran in Ungarn (leider eine nichts weniger als glückliche Mischung von Altgriechenthum und Peterskirche!) ward jüngst unter der Kasematte der alten Festung eine sehr interessante, zweifelsohne im XII. Jahrhundert erbaute Krypta entdeckt. Eine Marmortreppe führt in dieselbe hinab; das Material ist sonst durchgängig granitartiger Quaderstein. Die Wölbung ruht auf einer Mittelsäule aus rothem Marmor und acht Wandsäulen, deren Capitäle sämmtlich verschieden gebildet sind, so dass man eine Mustersammlung vor sich zu haben glaubt, vom einfachen Würfelcapitäle an bis zum reichsten korinthisirenden hinauf. Die stämmigen Schafte haben mit vier Eckblättern verzierte attische Füsse, unter welchen sich noch quadratische Untersätze befinden. Der Grundriss bildet eine auffallend verschobene Figur. Der Erzbischof hat den Diöcesan-Architekten, Ober-Baurath J. Lippert, welchem Einsender die vorstehenden Notizen nebst einer Zeichnung verdankt, mit der Wiederherstellung des merkwürdigen Bauwerkes beauftragt; es soll dasselbe demnächst dem heil. König Stephan geweiht und dem Gottesdienste übergeben werden. Wäre der Dom nochmals zu bauen, so würde er gewiss durch seine äussere Erscheinung eben so wohl an die glorreiche Zeit dieses Königs, und nicht an die entartete Renaissance erinnern. Auch in Ungarn hat der After-Classicismus seine Rolle so ziemlich ausgespielt, wie dies schon die Thatsache bekundet, dass ein Mann, wie Lippert, einen bedeutenden Einfluss als officieller Architekt mehrerer Diöcesen übt. A. R.

Köln. Bei dem Abbruche eines Hauses in der Nähe der hiesigen Cunibertskirche (an der Linde 2—), trat vor Kurzem hinter einer Mauer ein Stück einer Hauscapellen-Chornische hervor, auf welcher sich eine alte, trefflich erhaltene Wandmalerei befand. Zwei etwa 3 Fuss hohe Figuren, Johannes der Täufer und Maria Magdalena darstellend, erschienen so frisch und kräftig in Zeichnung sowohl als Farbe, dass man kaum begreift, wie vier bis fünf Jahrhunderte darüber hingezogen sein können. Es ist sehr zu bedauern, dass der so schätzbare Rest alter Kunst nicht zu erhalten war. Man konnte da so recht sehen, in wie einfacher, sicherer und zugleich ausdrucksvoller Weise die Wandmalerei von deren Meistern gehandhabt worden ist. Die kräftigen Contouren sind wie hingeschrieben, die Localfarben demnächst aufgetragen und durch einige Striche oder weisse Lichter belebt, die Gründe mit verschiedenfarbigen Sternchen geschmückt. Alles zeigt den durch und durch geschulten, seiner Aufgabe vollauf bewussten Praktiker. Mittels einiger weniger Striche und

Puncte war den Physiognomieen der entsprechende Charakter verliehen, wie dies auch namentlich eine Gruppe von Kriegsvolk zeigt, von welcher nur die Köpfe erhalten waren. Solche Arbeiten lassen es so recht erkennen, was das alte Kunsthandwerk gewesen ist, und wird es uns bei deren Anblick erklärlich, dass Jahrhunderte hindurch alle Bauwerke von irgend welcher Bedeutung sich mit dem Schmucke der Malerei bekleiden konnten, obgleich die materiellen Mittel damals gewiss nicht in reichlicherem Maasse vorhanden waren, als heutzutage. A. R.

Berlin. Die neuen „Vorschriften für die Ausbildung und Prüfung derjenigen, welche sich dem Baufache widmen", vom 3. September 1868 datirt und von dem Minister Grafen v. Itzenplitz unterzeichnet, enthalten gegen die bisher in Preussen gültigen Bestimmungen folgende Aenderungen:

Für die Zulassung zur Bauführer-Prüfung, welche auch vor einer Prüfungs-Commission in Hannover abgelegt werden kann, wird fortan statt des bisherigen zweijährigen Studiums auf der Bau-Akademie zu Berlin der Nachweis eines dreijährigen Studiums auf einer höheren technischen Lehranstalt verlangt, von welchen mindestens 2 Jahre im regelmässigen Unterrichte der Bau-Akademie zu Berlin oder der polytechnischen Schule zu Hannover zugebracht sein müssen. Dem entsprechend sind die für die Prüfung selbst gestellten Anforderungen erweitert; unter den einzureichenden Zeichnungen müssen sich künftig auch Entwürfe von Brücken-, Wehr- und Schleusen-Anlagen befinden und in der mündlichen Prüfung werden künftig die reine Mathematik im ganzen Umfange (d. h. incl. Differential- und Integral-Rechnung, so wie analytischer Geometrie der Ebene) — desgl. Geodäsie, Geognosie und Oryktognosie — also die gesammten Hülfswissenschaften, verlangt. Die (ehemals von Reichensperger so stark angefochtene) Bestimmung, dass die einzureichenden Entwürfe, sofern sie den Massivbau bedingen, „nach einem in antiker Auffassung durchgebildeten Baustile" bearbeitet sein müssen, so wie die (längst nicht mehr festgehaltenen) Beschränkungen in der Anwendung der Farben für die getuschten Zeichnungen sind weggefallen. Für die im Laufe der Prüfung zu ertheilenden schriftlichen „Prädicate" ist die Scala: „Vorzüglich gut, gut, hinreichend, nothdürftig und ungenügend" festgesetzt.

Für die Zulassung zur Baumeister-Prüfung ist der verlangte Nachweis eines zweijährigen Studiums ganz weggefallen, so dass fortan der Weg, sich die für die Prüfung nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, in das Belieben eines Jeden gestellt ist. Dem Candidaten steht auch frei, „mit Rücksicht auf seine hervorragendere Ausbildung in einer der beiden Hauptrichtungen der Bautechnik den Wunsch auszusprechen", dass die ihm zu ertheilenden Aufgaben vorzugsweise dem einen dieser Gebiete entnommen werden. Hingegen ist nach wie vor festgehalten worden, dass sowohl die Clausur-Arbeiten, wie die mündliche Prüfung sich gleichmässig über das ganze Gebiet des Bauwesens erstrecken sollen. Bei letzterer sind die nunmehr bereits in der Bauführerprüfung verlangten Disciplinen weggefallen, hingegen „Ventilations-, Heizungs- und Erleuchtungs-Anlagen, Wasser-Zu- und Abführungen innerhalb der Gebäude" hinzugetreten. Die bisherige Rangordnung in der Qualification der Baumeister nach Ausfall ihrer Prüfung [a) und b) — früher a) b) c)] ist aufgegeben und handelt es sich nunmehr lediglich um ein Bestehen oder Nichtbestehen der Prüfung. Ersteres erfolgt bei mindestens hinreichender Ausbildung in beiden Hauptrichtungen, oder bei guter Ausbildung in der einen und „wenigstens nothdürftiger" in der anderen.

Von besonderer Wichtigkeit für die jüngeren Techniker in den neuen Provinzen sind die nachstehend wörtlich angeführten Transitorischen Bestimmungen:

§. 21. Um zur ersten technischen Prüfung, resp. der Bauführer-Prüfung zugelassen zu werden, bedarf es bis zum 1. October 1872 in Betreff der Schulbildung derjenigen Candidaten aus den neuen Provinzen, welche bei Publication dieser Vorschriften bereits die polytechnische Schule zu Hannover oder eine andere derselben gleichstehende technische Lehranstalt besuchen, nur der von ihrer bisherigen Prüfungsbehörde geforderten Nachweise, sofern dieselben nicht unter der Reife für Prima eines Gymnasiums oder einer Realschule erster Ordnung stehen.

§. 22. Bis zu demselben Zeitpuncte ist es auch gestattet, sofern nach den bisher maassgebenden Prüfungs-Vorschriften ein praktisches Lehrjahr (§. 4b.) vor der ersten technischen Prüfung nicht abgelegt zu werden brauchte, dasselbe nachher zurückzulegen; jedoch erfolgt in diesem Falle die Ernennung zum Bauführer erst nach Beibringung der darüber lautenden Atteste.

Dieses Jahr kommt bei den im nachfolgenden Paragraphen enthaltenen Bestimmungen über die praktische Thätigkeit nicht in Betracht.

§. 23. Die Candidaten, welche in den neuen Provinzen nach den für dieselben bisher gültigen Vorschriften die erste bautechnische Prüfung bestanden haben, bedürfen bei ihrer Meldung zur Baumeister-Prüfung, welche vor der königl. technischen Baudeputation abzulegen ist, keines weiteren Nachweises ihrer Schulbildung; sie haben jedoch

a) eine Beschreibung ihres Lebenslaufes,

b) das Attest über ihre erste Prüfung und

c) 1. wenn sie in Hannover oder Wiesbaden geprüft worden sind, die im §. 13 bestimmten Atteste, 2. wenn sie in Kassel geprüft worden sind, den Nachweis einer zwei-

jährigen Studienzeit und einer dreijährigen praktischen Thätigkeit nach abgelegter erster Prüfung beizubringen.

Diejenigen, welche in den Herzogthümern Schleswig-Holstein in der daselbst üblichen Weise für das Baufach im Staatsdienst sich in der Vorbereitung befinden oder bereits ausgebildet haben, können bis zum 1. October 1872 ohne vorhergegangene erste Prüfung direct zur Baumeister-Prüfung zugelassen werden; sie haben jedoch bei ihrer Meldung zur Prüfung ausser dem Nachweis über ihre Schulbildung:

a) eine Beschreibung ihres Lebenslaufes;

b) das Attest eines königl. Baubeamten über ihren bei Erlass dieser Vorschriften bereits erfolgten Eintritt in den Vorbereitungsdienst für höhere Staatsbauämter;

c) den Nachweis über eine zweijährige Studienzeit und über eine wenigstens dreijährige praktische Thätigkeit im Sinne des §. 13 beizubringen.

§. 24. Die Ablegung der Bauführer-Prüfung ist nach den bisher maassgebenden Prüfungsvorschriften nur noch vor den Prüfungsbehörden zu Berlin oder Hannover, und zwar in der mit dem 1. October a. c. beginnenden Prüfungs-Periode gestattet. In Betreff der Baumeister-Prüfung soll die gleiche Berechtigung nur denjenigen Candidaten zu Theil werden, welche sich beim Erscheinen dieser Verordnung zur Prüfung bereits gemeldet haben und zulässig befunden worden sind.

In beiden Fällen sind die Prüfungsarbeiten, Protocolle und Acten der königl. technischen Baudeputation vorzulegen, welche über den Ausfall der Prüfung entscheidet und bestimmt, ob und in welchem Umfange eine Nachprüfung erforderlich ist oder nicht.

Die Nachprüfung zur Baumeister-Prüfung hat der Candidat stets vor der königl. technischen Baudeputation abzulegen, welche auch die Prüfungs-Zeugnisse ausstellt.

§. 25. Diejenigen Bauführer, welche ihre Prüfung vor der königl. technischen Baudeputation nach den bisherigen Bestimmungen abgelegt haben, müssen die letzte Prüfung, den nämlichen Bestimmungen entsprechend, ablegen, dieselben erhalten aber die Prüfungs-Aufgaben bereits auf Grund des Nachweises einer zweijährigen praktischen Thätigkeit und eines einjährigen Studiums als Bauführer auf einer höheren technischen Lehranstalt.

Das Prüfungs-Attest wird nach den Bestimmungen des §. 17 (d. h. ohne Rücksicht auf eine bestimmte Qualification) ausgefertigt.

Entsprechend diesen Veränderungen, welche die Vorschriften für die Ausbildung der Staats-Bautechniker erfahren haben, sind selbstverständlich auch veränderte Vorschriften für die Bau-Akademie zu Berlin erlassen worden, welche nunmehr „in einen dreijährigen Lehrgang für die Ausbildung zum Bauführer“ und „in einen höheren akademischen Cursus“ zerfällt. Der Lehrplan berücksichtigt die für die Bauführer-, resp. Baumeister-Prüfung geforderten Kenntnisse; nachzutragen wäre noch, dass im ersten Cursus nunmehr bereits die vollständige Geschichte der Baukunst (des Alterthums, des Mittelalters und der italienischen Kunstperiode) gelehrt werden soll, und dass im zweiten Cursus Vorträge über mittelalterliche Architektur, über die Geschichte der bildenden Künste und die Grundlinien der Aesthetik, so wie die Graphostatik zu den Unterrichts-Gegenständen hinzugetreten sind.

Die Zulassung zum Unterrichte an der Bau-Akademie (abgesehen von einem blossen Hospitiren an derselben) ist für Inländer, welche sich nicht dem Staatsdienste widmen, sondern als Privat-Baumeister ausbilden wollen, an die Bedingung geknüpft, dass die Betreffenden das Zeugniss der Reife für Prima eines Gymnasiums, resp. einer Realschule erster Ordnung oder das Zeugniss der Reife einer Realschule zweiter Ordnung, resp. einer Provincial-Gewerbeschule abgelegt — ein Bauhandwerk erlernt und nach zurückgelegter Lehrzeit mindestens zwei Jahre betrieben haben und hinreichende Fertigkeit im Zeichnen besitzen müssen. Doch werden für's erste auch alle Bautechniker der neuen Provinzen, welche bereits ein Examen für Baubeamte bestanden haben, und alle Baugewerksmeister, welche vor dem 8. Juli dieses Jahres geprüft sind, aufgenommen. Für Ausländer bedarf es nur des Nachweises ausreichender Fertigkeit im Zeichnen.

Wien. Das österreichische Museum für Kunst und Industrie veranstaltet während der Dauer der Künstlerversammlung hier eine Ausstellung von Handzeichnungen aller Meister. Oeffentliche und Privatsammlungen sind zu diesem Zwecke dem Museum zur Verfügung gestellt worden.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage 1½ Bogen stark mit artistischen Beilagen.

Nr. 24. — Köln, 15. December 1868. — XVIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. Preuss. Post-Anstalt. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst. (Schluss.) — Die Leichentücher. (Forts.) Die textile Ausstattung des bischöflichen Thronsitzes. Stoffliche Ausstattung der Sedilien und der Chorstühle. Die Traghimmel.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Schluss.)

5. Magdalena entsagt den Eitelkeiten der Welt

ist ebenfalls ein sehr anziehendes Sujet. In einem Gemälde von Guido Reni hat sie sich zum Theil selbst ihres reichen Schmuckes entkleidet und nimmt einige Perlen aus ihrem Haare, während sie mit thränenvollen Augen zum Himmel emporblickt. — In der Skizze von Rubens in der Dulwich Galerie sitzt sie in einer Wüste, noch mit ihrem weltlichen Putze bekleidet, in blauem Atlas, Perlen etc. und mit einem Ausdruck des bittersten Schmerzes die Hände ringend. Die Behandlung ist, wie bei ihm gewöhnlich, roh, aber effectvoll. In seinem grossen Gemälde zu Wien, mit den lebensgrossen Figuren, stösst Marie mit ihren Füssen ein Juwelenkästchen von sich und wirft sich zurück, indem sie ihre Hände in dem Kampfe der Reue und Busse krampfhaft zusammenhält, während Martha hinter ihr sitzt, und sie mit einem so affectirt triumphirenden Ausdruck ansieht, dass es fast komisch ist. In der berliner Galerie befindet sich ein ausgezeichnetes kleines Gemälde von Gerard Dow, in welchem Magdalena in einem prachtvollen carmesinrothen und mit einem Zobelpelze besetzten Kleide, mit einem Ausdrucke des Schmerzes und der Reue gen Himmel emporblickt, während der vor ihr stehende Tisch mit Gold und Juwelen bedeckt ist. „Maria Magdalena entsagt der Welt", von Le Brün, ist ein berühmtes Gemälde, jetzt im Louvre zu Paris. Sie blickt mit thränenvollen Augen gen Himmel und zerreisst einen reichen Mantel; ein Juwelenkästchen liegt umgestürzt zu ihren Füssen. Dieses Gemälde soll das Portrait der Madame de la Valliere sein, auf deren Geheiss es für die Carmelitenkirche zu Paris gemalt wurde, wohin sie sich vom Hofe und von der Welt geflüchtet hatte. Es hat jene Art theatermässiger Schönheit, Grossartigkeit und manierirter Mittelmässigkeit, welche dem Maler und jener Zeit eigen ist [1]). In der Pinakothek zu München befindet sich eine Magdalena von Le Brün, welche weit besser ist, und diese, nicht aber die zu Paris ist aller Wahrscheinlichkeit nach das Portrait der Herzogin von La Valliere. Auf einem Gemälde von Franceschini hat sie ihre weltlichen Schmucksachen weggeworfen, und liegen dieselben zerstreut auf dem Boden umher, während sie eine Geissel in der Hand hält, mit welcher sie sich so eben gepeinigt zu haben scheint; sie sinkt in die Arme eines ihrer Dienstmädchen, während die dabei stehende Martha von Frieden zu sprechen scheint und gegen Himmel empordeutet. Die Gestalten sind in Lebensgrösse [2]). Keines dieser Gemälde, das kostbare Leonardo's im Sciarra-Palaste ausgenommen, hat als Gemälde einen besonderen Werth. Die Auftritte zwischen Maria und Magdalena sind der dramatischsten und effectvollsten Illustration fähig, aber noch nie würdig behandelt worden.

6. Die Einschiffung der h. Magdalena in Palästina mit Martha, Lazarus und Andern

ist ein anderes Sujet, von welchem es keine würdige Darstellung gibt. In der Galerie zu Florenz befindet sich ein

1) Der Kupferstich von Edelinck wird als das Meisterwerk dieses berühmten Kupferstechers betrachtet.

2) Dieses Gemälde befindet sich in der dresdener Galerie.

kleines Gemälde von Corradi. Unter den schönen Frescogemälden des Gaudenzio Ferrari in der Kirche des h. Christophorus zu Vercelli ist auch die Reise der heil. Magdalena und ihrer Gefährten und ihre Landung zu Marseille dargestellt.

7. Maria Magdalena predigt den Einwohnern von Marseille

wurde in der Sculptur und auf den gemalten Fenstern der alten Kathedralen im südlichen Frankreich häufig dargestellt. Im *Hôtel de Cluny* befindet sich ein seltenes und merkwürdiges Gemälde, welches dem Könige René von der Provence, dem Vater der Margaretha von Anjou, der als ein geschickter Zeichner und Maler berühmt war, zugeschrieben wird. Maria Magdalena steht da auf einigen Stufen, in ein weisses, reiches Gewand gekleidet und mit einem Schleier über dem Haupte. Sie spricht ernstlich zu einem Haufen Zuhörer, und man sieht unter denselben auch den König René mit seiner Gemahlin Jeanne de Laval auf Thronen mit Krone und Scepter — ein Anachronismus von ungefähr 1400 Jahren! — aber man kann ihn in einem poetischen und allegorischen Sinne nehmen. Den Hafen von Marseille sieht man im Hintergrund. Dasselbe Sujet wurde auch in einer Reihe Basreliefs in der Vorhalle der Certosa zu Pavia classisch behandelt; es ist jedoch ein Missgriff, dass sie daselbst als halb nackt, nur in ein Fell gekleidet, und mit langem, über ihren ganzen Körper herabwallendem Haare dargestellt ist; denn sie war zu jener Zeit die h. Missionätin, aber noch nicht die Büsserin der Wüste.

8. Maria Magdalena wird von Engeln auf den Gipfel des Berges Pilon getragen, auch die Himmelfahrt der Magdalena genannt,

ist ein reizendes Sujet, wenn es im rechten Geiste behandelt wird. Leider werden wir aber öfter an eine von einer Gruppe Liebesgötter getragene Pandora, oder an eine dem Meer entstiegene Venus, als an die Verzückung der wieder ausgesöhnten Büsserin erinnert. Dies war schon sehr früh ein populäres Sujet. In der Behandlung findet man nur wenig Mannigfaltigkeit. Man sieht sie in sehr dünnem Gewande und oft mit keinem anderen Schleier, als dem ihres üppigen und über ihren ganzen Körper wallenden Haares bedeckt, von vier, fünf oder sechs Engeln gen Himmel emporgetragen. Zuweilen trägt einer der Engel das alabasterne Salbengefäss; weit darunter befindet sich eine wilde gebirgige Landschaft, mit einem Eremiten, welcher, wie dies in der Legende erzählt wird, der Vision zuschaut.

Das Frescogemälde des Giulio Romano, auf welchem sie auf Wolken lehnt und von sechs Engeln getragen wird, während ihr Haupt emporgehoben ist und ihre Arme mit dem verzücktesten Ausdrucke ausgestreckt sind, wurde aus den Wänden der Capelle in der *Trinità di Monte* ausgeschnitten und befindet sich jetzt in der englischen National-Galerie.

Eines der schönsten Gemälde, das je von Ribera gemalt worden, ist die Himmelfahrt der Magdalena im Louvre. Sie ist bekleidet und der Anzug vortrefflich gewählt. Die spanischen Maler verfielen niemals in den Fehler der italienischen; sie geben uns keine Magdalenen, welche uns an eine *Venus Meretrix* erinnern. Die Gesetze der Inquisition waren absolut und hielten die Maler in heilsamen Schranken, indem sie derartige irreligiöse Neuerungen als unzulässig erklärten. In der Turiner Galerie befindet sich eine Himmelfahrt Magdalenens von Dennis Calvert, wunderbar schön gemalt, auf welcher sie von vier apollogleichen Engeln emporgetragen wird, die mit ihren ausgestreckten Armen eine Art Thron bilden, auf welchem sie sitzt; sie selbst ist sehr schön und lieblich, und in das dünne Gewand einer Venus gekleidet. Das ganze Bild erweckt auf den ersten Blick die Vorstellung von einer dem Meer entstiegenen Venus, die in ihrer Muschel sitzt und von Nymphen und Liebesgöttern getragen wird.

Gewöhnlich stellen sie die älteren Maler, als Albrecht Dürer, Vivarini, Lorenzo di Credi, Benedetto Montagna in einer prächtigen Stellung, mit zum Gebete oder über dem Busen gekreuzten Händen und so emporschwebend, und zwar ohne Anstrengung des Willens oder des Bewusstseins dar, während die Maler des XVII. Jahrhunderts (bei denen es ein Lieblingsgegenstand war), ihre Einbildungskraft anstrengten, die Form und Haltung wollüstig anmuthig und das Handeln der begleitenden Engel verschiedenartig darzustellen, bis die Darstellung in einem oder zwei Beispielen sogar absurd prosaisch und beleidigend theatralisch wurde. F. Zucchero, Cambiasi, Lanfranco, Carlo Maratti, haben uns alle Darstellungen dieses Sujets in einem überladenen und manierirten Stile gegeben.

Ueber dem Hochaltar der Magdalenenkirche zu Paris befindet sich dasselbe Sujet in einer Marmorgruppe, von Marochetti, mehr als lebensgross. Zwei Engel tragen sie empor, während auf jeder Seite ein Erzengel in Anbetung kniet.

9. Die letzte Communion der heil. Magdalena

wird auf zwei verschiedene Arten, nach den zwei verschiedenen Auslegungen der Geschichte, dargestellt. Nach der ersten stirbt sie in ihrer Höhle und Engel reichen ihr das Sacrament, indem der eine ihr eine Wachskerze, der

zweite den Kelch und ein dritter die Hostie reicht. So hat es Dominichino dargestellt. Nach der anderen Darstellung empfängt sie das Sacrament aus der Hand des h. Maximin, der die bischöfliche Kleidung trägt, und die Heilige kniet vor ihm, halb nackt, abgemagert und von Engeln gehalten. Der Schauplatz ist die Vorhalle einer Kirche.

10. Die heil. Magdalena stirbt in der Wildniss, auf der blossen Erde liegend, und das Crucifix an ihren Busen drückend.

Das ist ein im XVII. Jahrhundert häufig vorkommendes Sujet. Eines der schönsten Beispiele ist das Gemälde Rustichino's in der Galerie zu Florenz. Die wohlbekannte „sterbende Magdalena" Canova's hat dieselben Verdienste und Mängel, wie seine „büssende Magdalena".

Auf einem Gemälde von Tiarini zu Bologna ist die Jungfrau Maria (*„la Madre Adorata"*) sitzend und die Dornenkrone in der Hand haltend, dargestellt, welche sie mit einem traurigen Ausdrucke betrachtet; in einiger Entfernung kniet die h. Maria Magdalena mit langem aufgelöstem Haare, in der ganzen Verlassenheit des Schmerzes. Der heil. Johannes steht hinter ihr und blickt gen Himmel empor.

Wenn die h. Maria Magdalena in Darstellungen des „ungläubigen Thomas" erscheint, dann ist es eine Anspielung auf eine berühmte Parallele in einem der Kirchenväter, wo es heisst: „dass der Glaube der Maria Magdalena und der Unglaube des Thomas der Sache Christi gleich gute Dienste geleistet haben".

Unter den vielen Wundern, welche der h. Maria Magdalena zugeschrieben werden, ist nur ein einziges ein Gegenstand künstlerischer Darstellung geworden. Dasselbe ist nicht nur äusserst naiv und poetisch, sondern als Beleuchtung der Sitten der Zeit auch höchst interessant. Es ist eine Art Parabel, welche zeigen soll, dass diejenigen, welche auf Maria Magdalena vertrauen und sie um Hülfe anrufen, in allen Fällen auf ihre mächtige Fürbitte rechnen können. Es wird in nachstehender Weise erzählt.

Bald nachdem Maria Magdalena in der Provence gelandet, kam ein Fürst dieses Landes mit seiner Gemahlin in die Stadt Marseille, um den Götzen zu opfern; aber sie wurden durch die Predigt der h. Magdalena davon abgehalten, und der Fürst sprach eines Tages zu der Heiligen: „Wir wünschten mit der grössten Sehnsucht einen Sohn zu bekommen. Kannst du diese Gnade von dem Gotte, den du predigest, erlangen?" Und Magdalena erwiederte: „Wenn deine Bitte erhört wird, wirst du dann glauben?" Und er antwortete: „Ja, ich will glauben". Aber kurz darauf, als er noch zweifelte, beschloss er, nach Jerusalem zu segeln, um den h. Petrus zu besuchen, und zu prüfen, ob seine Predigt mit der der h. Magdalena übereinstimme. Seine Gemahlin beschloss, ihn zu begleiten; aber ihr Gemahl sprach: „Wie wird dies möglich sein können, da du schwanger bist und die Gefahren des Meeres sehr gross sind?" Aber sie bestand auf ihrem Verlangen, und es ward ihr, da sie sich ihrem Gemahl zu Füssen warf, gewährt. Dann luden sie alles, was nothwendig war, auf ein Schiff und segelten ab; und als ein Tag und eine Nacht herum war, entstand ein schrecklicher Sturm. Die arme Frau ward von Geburtswehen ergriffen; mitten im Sturme brachte sie ihren Erstgeborenen zur Welt und starb dann. Der arme Vater rang, da er sein Weib todt und sein Kind des natürlichen Trostes beraubt und nach Nahrung schreien sah, in der Verzweiflung die Hände und wusste nicht, was er thun sollte. Und die Matrosen sagten: „Lasst uns diesen Leichnam in das Meer werfen; denn so lange derselbe an Bord ist, wird der Sturm nicht nachlassen". Aber der Fürst hielt sie, durch seine Bitten und dadurch, dass er ihnen viel Geld gab, eine Zeit lang davon ab. Gerade damals kamen sie aber — denn Gott hatte es so gefallen — auf einer Felseninsel an, und der Fürst liess den Leichnam seiner Gemahlin am Ufer legen, nahm sein Kind auf den Arm, weinte laut und sprach: „O Maria Magdalena! Bist du denn zu meinem Kummer und Schmerz nach Marseille gekommen? Warum batest du denn deinen Gott, mir nur desshalb einen Sohn zu geben, damit ich sowohl den Sohn als auch meine Gemahlin zusammen verlieren konnte? O Maria Magdalena, habe Mitleid mit meinem Schmerz und rette, wenn dein Gebet etwas vermag; wenigstens das Leben meines Kindes!" Dann legte er das Kind an die Brust der Mutter, deckte sie beide mit seinem Kleide zu und ging weinend weiter. Und als der Fürst und seine Begleiter nach Jerusalem kamen, zeigte ihm der h. Petrus alle Plätze, wo der Heiland seine Wunder gewirkt hatte, den Hügel, auf dem er gekreuzigt worden, und den Ort, an welchem er gen Himmel aufgefahren. Nachdem er vom h. Petrus im Glauben unterrichtet worden, schiffte er sich nach Verlauf von zwei Jahren wieder ein, um nach seinem Lande zurückzukehren, und als er an dem Eilande vorübersegelte, auf welchem er seine Gattin zurückgelassen, landete er, um an ihrem Grabe zu weinen.

Aber, o Wunder! sein Kind war durch das Gebet der h. Maria Magdalena vor dem Tode bewahrt worden, und pflegte auf den Sandbänken herumzulaufen, um Steine und Muscheln zu sammeln, und als das Kind, welches niemals einen Menschen gesehen, die Fremden bemerkte, erschrak es und lief davon und versteckte sich unter dem Rock, der seine todte Mutter bedeckte; und der Vater

und alle diejenigen, welche ihn begleiteten, waren von Erstaunen erfüllt; aber ihre Ueberraschung war noch grösser, als die Frau die Augen öffnete und ihre Arme nach ihrem Gemahl ausstreckte. Da dankten alle Gott und kehrten nach Marseille zurück, wo sie sich der heil. Maria Magdalena zu Füssen warfen und sich taufen liessen. Von dieser Zeit an nahm das Volk von Marseille und der ganzen Umgegend den christlichen Glauben an.

Die Darstellungsfähigkeit dieser seltsamen, aber schönen Legende drängt sich der Phantasie von selbst auf: das wilde Meeres-Ufer — das nackte, am Strande laufende Kind — die den Schlaf des Todes schlafende und mit dem geheimnissvollen Gewande bedeckte Mutter — die Ankunft der Matrosen — welch ein herrlicher Anlass zur Scenerie und Gruppirung, Colorit und Ausdruck! Dieses Sujet war in der Schule Giotti's populär, welche gerade zu der Zeit entstand und blühte, als die Begeisterung für Maria Magdalena den höchsten Grad erreicht hatte; aber spätere Maler haben es vermieden, oder vielmehr, es war für eine kirchliche Legende nicht genugsam beglaubigt, und man trifft daher vor dem Ende des XIV. Jahrhunderts kein Beispiel desselben.

Das alte Frescogemälde des Taddeo Gaddi in der heil. Kreuzkirche zu Florenz wird einigen Begriff von der Art und Weise geben, in welcher dieses Sujet gewöhnlich behandelt wurde. Im Vordergrunde ist ein, ein Eiland darstellender Raum sichtbar, welchen Wasser umfliesst, das durch viele seltsame Fische angedeutet ist. Auf dem Eiland liegt eine Frau mit kreuzweise über der Brust zusammengelegten Händen auf dem Boden da; ein Kind hebt den Mantel auf und scheint sie einem sich über sie beugenden Mann zu zeigen; der Vater blickt, auf seinen Knieen, mit gefalteten Händen gen Himmel empor; vier Männer stehen im Hintergrunde und drücken Erstaunen oder grosse Aufmerksamkeit aus. In der Ferne ist ein Schiff, auf welchem ein Mann mit langem weissen Barte und rothem Gewande sitzt; neben ihm ein anderer in einem dunklen Gewande; weiterhin sieht man einen Hafen mit einem Leuchtthurm, was vermuthlich Marseille andeuten soll. Die Geschichte ist hier, was die Zeichnung, Composition und Perspective anlangt, in einer Art chinesischer Manier dargestellt; aber die Köpfe sind ausdrucksvoll und bedeutsam.

In der Magdalenen-Capelle zu Assisi ist dieselbe Geschichte mit einiger Abweichung gegeben. Das die Pilger enthaltende Schiff wird da von einem Engel geführt und das Kind sitzt zu Häupten der Mutter, wie wenn es sie bewachte.

Das Leben der h. Magdalena in einer Reihenfolge von Sujets, wo die schrift- und legendenmässigen Begebenheiten vermischt sind, kann man in den alten französischen und italienischen Kirchen, und besonders in den ihr geweihten Capellen häufig finden. Auf den Wandgemälden, auf den Altarbildern, den gemalten Fenstern und den Sculpturwerken des XIV. und XV. Jahrhunderts, bieten sich derartige Darstellungen häufig dar, und werden, gut oder schlecht ausgeführt, stets nachstehende Scenen umfassen:

1) Ihre Bekehrung zu den Füssen des Heilandes;
2) Christus wird im Hause der Martha bewirthet; Maria sitzt zu seinen Füssen und hört auf seine Worte;
3) die Auferweckung des Lazarus;
4) Maria Magdalena und ihre Gefährten schiffen sich ohne Segel, Steuer und Ruder ein;
5) sie landen, von einem Engel geführt, zu Marseille;
6) Maria Magdalena predigt dem Volke;
7) das Wunder mit der Mutter und dem Kinde;
8) die Busse der Magdalena in einer wüsten Höhle;
9) sie wird von Engeln gen Himmel emporgetragen;
10) sie empfängt das h. Altarssacrament aus den Händen eines Engels oder vom h. Maximin;
11) sie stirbt und Engel tragen ihren Geist gen Himmel empor.

Diese Sujets variiren natürlich hinsichtlich der Anzahl der Figuren und der Behandlung; können aber, bei einiger Aufmerksamkeit auf die vorhergehende Legende, leicht verstanden und von einander unterschieden werden. Eine derartige Reihenfolge wurde von Giotto in der Capelle des Bargello zu Florenz gemalt (wo das Portrait Dante's vor einiger Zeit entdeckt wurde), aber die Bilder sind hier fast ganz verwischt; das Wunder mit der Mutter und dem Kinde kann man jedoch zur Linken, nahe am Eingang, leicht erkennen. Die Behandlung des Ganzen wurde in der Rinuccini-Capelle zu Florenz von Taddeo Gaddi und von Giovanni da Milano und Giottino in der Magdalenen-Capelle zu Assisi, so wie an den Fenstern der Kathedralen zu Chartres und Bourges und in einer Reihe Basreliefs, um die Certosa zu Pavia herum, ausgeführt in dem classischen Stil des XVI. Jahrhunderts, nachgeahmt.

Die Leichentücher

(pallia funeralia).

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Die Menge der *nachones*, welche als grosse und kostbare Behänge des Sarges und der Todtenbahre reicher und

angesehener Verstorbenen sich im Jahre 1387 im Schatze der Metropolitankirche zu Prag vorfanden, ist viel zu umfangreich, als dass wir dieselben hier sämmtlich dem Wortlaute des Inventars zufolge anführen könnten. Es sei deshalb gestattet, nur diejenigen hervorzuheben, deren textonische und artistische Beschaffenheit besondere Merkwürdigkeiten bieten. Es finden sich folgende Stellen verzeichnet: *Item in flaveo panno in auro cum canibus et leonibus, duplicibus foliis, unum folium habet literas gentilium et aliud sequens duas rosas de rubeo et sic quodlibet, quod dedit imperatrix post unam virginem. — Item in viridi nacko rubeus de auro cum foliis rotundis et quod rotundum habet duo folia oblonga ad modum cornuum, qui venit post mortem Henrici filii imperatoris. — Item alii duo in blanco obscuro, habentes aureos canes in medio florum, similiter et dracones aureos, similiter canes et dracones rubeos in medio florum, in medio different in canibus et aliis animalibus. — Item unus nacho in viridi aureus cum arboribus et liliis in medio et manus junctae in vicem tenentes canes. — Item quartus baldikin in nigro, habens leones et aves aureas, in medio diversas alias aviculas lucidi coloris et alia diversa animalia cum arboribus et floribus, qui omnes quatuor venerunt in exequiis et post mortem imperatricis. — Item secundus nacho oblatus in exequiis domini Pauli de Wlassym in viridi, habens leones aureos et arbores aureas et aves ad modum pelicani nutrientes aviculas aureas in arboribus et dracones cum leonibus pugnantes.*

Was die Ausdehnung, Beschaffenheit und Farbe dieser Bahrtücher betrifft, die der Kirche, in welcher die Exequien abgehalten wurden, von den Verwandten vornehmer Verstorbenen zu Geschenk gemacht wurden, so lässt sich nach dem Wortlaute älterer Inventare, so wie im Hinblick auf die betreffenden Darstellungen in Miniatur- und Wandmalereien annehmen, dass bis zum XIV. Jahrhundert in der Regel grosse Stücke von Gold- oder kostbaren Seidenstoffen dazu gewählt wurden, welche hinsichtlich ihrer Farbe sich nach jenen Farben richteten, die im Wappenschilde des Verstorbenen als vorherrschende ersichtlich waren. Im XV. und XVI. Jahrhundert jedoch, als die schwarze Farbe bei Kleidungsstücken beliebt wurde und sogar in Spanien und den Niederlanden Hoffarbe geworden war, wurden auch die Leichentücher meistens aus schwarzem Sammt oder Seidenstoffen hergestellt und stimmten also hinsichtlich ihrer Farbe mit den Bahrtüchern überein, welche die Kirche selbst zu diesem Zwecke in Gebrauch nahm und bis auf unsere Tage beibehalten hat. Bei unverheiratheten Personen wählte man ein weisses Leichentuch; bei dem Begräbnisse gekrönter Häupter oder hoher kirchlicher Würdenträger bediente man sich eines purpurnen Bahrtuches in violetter oder hochrother Farbe.

Viollet-le-Duc veranschaulicht einen Leichenzug des XV. Jahrhunderts[1]). Vier in schwarze Funeralkleider gehüllte Männer tragen den Sarg, welcher mit einem zusammengenähten Leichentuche, genau der Grösse des Sarges angepasst und mit Borten besetzt, vollständig verhüllt ist. Dieses schwarze Tuch zeigt eine Menge in Gold gewirkter Ornamente. Seit dem XV. Jahrhundert wurde es auch Brauch, die schwarzen Leichentücher durch zwei gekreuzte Streifen von weisser Seide oder weisser Wolle zu verzieren, welche gleiche Länge mit dem Leichentuche hatten. Viollet-le-Duc theilt auf Seite 98 seines oft erwähnten Werkes ein reichgewirktes *pallium mortuorum* in Abbildung 3 mit, welches mit einem Kreuze und den Wappenschildern des Verstorbenen verziert ist.

Ein ähnlich decorirtes Bahrtuch hat M. Didron abgebildet[2]). Die weissen Tuchstreifen auf demselben sind mit Todtenköpfen und dem oft wiederkehrenden *Memento mori* bestickt, während auf dem schwarzen Fonds Handspiegel angebracht sind, worin sich menschliche Schädel wiederspiegeln[3]). Die eben besprochene Ornamentation dieser Grabtücher zeigt indessen an, dass dieselben bereits der Renaissance angehören. Das Mittelalter nämlich sah nach altchristlicher Auffassung im Tode nur den Anfang eines glückseligen jenseitigen Lebens und hatte also keinen Grund, über den Heimgang eines im Glauben an Christus Hingeschiedenen zu trauern. Daher auch in mittelalterlichen Funeralien und in den Emblemen desselben auf den Tod keine dramatischen Darstellungen von Todtenköpfen und Knochen oder jenen sentimentalen unkirchlichen Abbildungen der Renaissance und Rococozeit von Amoretten mit der umgestürzten Fackel, von der Psyche, dem Schmetterling, der Sanduhr etc. Desswegen deuteten die Verzierungen in den Leichentüchern des Mittelalters nicht so sehr auf den physischen Tod selbst hin, als vielmehr auf das ewige Leben, welches dem Tode folgte. Eine beliebte Darstellung bei Exequien war daher das Bild des Ueberwinders des Drachens, des h. Michael, der die Seelen der Verstorbenen zur ewigen Ruhe einführt, wie die Kirche in ihrem Hymnus singt: *„et signifer sanctus Michael repraesentet eas (animas) in lucem*

---

1) *Dictionnaire rais. du Mob. franç.*, Paris 1858, pag. 97. Die Abbildung ist entlehnt aus *„Le Romuléon Man. de la bib. imp.* Nr. 6984. *Convoi de César.“*

2) *Annales archéologiques, tome II.*, p. 239.

3) Nach der Versicherung dieses Gewährsmannes befinden sich in vielen älteren Kirchen Frankreichs solche Funeraltücher an den Wänden aufgehängt oder in der Sacristei aufbewahrt.

sanctam", oder die Seelen der Verstorbenen je nach ihren Werken in einer Wage abwiegt.

Bei den wenigen geschichtlichen Nachrichten, welche über Form und Ausstattung der mittelalterlichen *pallia feretralia* auf uns gekommen sind, dürfte hier eine geschichtliche Notiz von Interesse sein, welche sich an die ehemalige Krönungskirche Unserer Lieben Frau zu Aachen knüpfte. Sobald nämlich in Frankreich der von der Kirche gesalbte und gekrönte König den Thron bestiegen hatte, liess er durch einen besonderen Gesandten mit zahlreichem Gefolge das Leichentuch seines Vorgängers, welches dessen Sarg in St. Denis bedeckt hatte, dem Stifte der Krönungskirche deutscher Könige überbringen. Dadurch wollten die Könige Frankreichs das Andenken an Karl den Grossen aufrecht erhalten, den sie immer gern als ihren Ahnherrn betrachtet haben. Das Capitel nahm dieses *poêle*[1]) *de couronne* feierlich in Empfang, hielt am Nachmittag die Trauer-Vigilien und am nächsten Morgen die grossartigen Exequien für den verstorbenen König, bei welchen das überbrachte Leichentuch die *tumba* unter dem *castrum doloris* mit seiner grossen Zahl von Wachskerzen bedeckte[2]). Nach dem Tode des jedesmaligen französischen Königs wurde das *drap mortuaire* seines unmittelbaren Vorgängers zu verschiedenen liturgischen Zwecken benutzt und die vielen Verzierungen desselben in kostbarem Metall wurden zum Vortheil der Sacristei eingeschmolzen. Noch heute besitzt das Aachener Münster mehrere kostbare Vespermäntel in Genueser Purpur-Sammt, die wahrscheinlich aus jenen Leichentüchern hergestellt worden sind. Ein anderer Ueberrest hat sich an jenem Kissen erhalten, welches heute den Krönungsstuhl deutscher Könige auf dem Empore des Oktogons bedeckt; hier erkennt man auch noch deutlich die scharf eingeprägten Umrisse der silbernen Lilien Frankreichs, die ehemals in grosser Anzahl auf demselben befestigt waren.

In unseren Tagen ist die traditionelle Ausstattung der Leichentücher entweder gar nicht mehr gekannt, oder aber eine indecente und unkirchliche geworden. Namentlich scheinen die Begräbniss-Gesellschaften, die sich als *„sociétés pour les pompes funèbres"* in Frankreich und Belgien, unter anderen Namen auch anderswo gebildet haben, ihre Hauptaufgabe darein zu setzen, die von ihnen angeschafften und für theuren Zins vermietheten Leichentücher bei vornehmen Verstorbenen mit einer Menge von Gold- und Silberflittern in allen möglichen Formen derart zu überladen, dass von dem ernsten kirchlichen Charakter der alten *pallia feretralia* keine Spur mehr zu finden ist.

Unter den in neuester Zeit angefertigten Leichentüchern, die in Farbe, Stoff und Ausstattung im Geiste des Mittelalters gehalten sind, erwähnen wir hier besonders jenes von den Schwestern zum armen Kinde Jesu in Aachen für die St. Michaelspfarre in Burtscheid gestickte *pallium mortuorum*, welches gewiss nicht verfehlen wird, bei seinem Gebrauche eine feierlich ernste Wirkung zu üben.

1) Ein Ausdruck, der von *pallium* herzuleiten ist. Vergl. Viollet-le-Duc: *Dict. rais. du Mobil. franç.* p. 200.

2) Vgl. Quix: Historische Beschreibung der Münsterkirche in Aachen, 1825, Seite 116.

Die textile Ausstattung des bischöflichen Thronsitzes,

(cortinae et integumenta sellae episcopalis).

Schon in den frühesten christlichen Zeiten pflegte der Bischof, umgeben von seinem Clerus, mitten in der Apsis des Presbyteriums einen erhöhten Platz hinter dem Altartisch einzunehmen. Zur Zeit der Verfolgung, als das eucharistische Mahl noch in den Katakomben gefeiert wurde, bestand der Ehrensitz des Bischofs aus einem sehr einfachen Steinsessel, der eine um einige Stufen erhöhte Stellung einnahm und beim Gebrauche mit einem Polster oder Kissen bedeckt wurde. Als aber der Kirche die Freiheit des öffentlichen Cultus gewährt wurde, bediente man sich als *cathedra* eines reicher ausgestatteten Sessels aus Marmor oder edeln Metallen, in weniger begüterten Kirchen auch aus Holz; in der formellen Gestaltung zeigte sich derselbe meistens als eine Nachbildung der römischen *sella curulis*. Jeder reicher ausgestattete Sitz wurde im Mittelalter zu einem *thronus episcopi*, sobald man ihn auf eine Erhöhung von mehreren Stufen setzte und mit den nöthigen stofflichen Behängen bekleidete. Die ursprüngliche Stelle an der häufig vertieften Abschlusswand der halbrunden Chornische behielt die bischöfliche *cathedra* im Allgemeinen bis zum Beginne des XIII. Jahrhunderts bei. Als nämlich um diese Zeit der Ciborienaltar sammt seinem Vierbehang ausser Gebrauch kam, weil man auf die hintere *mensa* reichverzierte Reliquienschreine setzte oder kunstvolle Aufbauten errichtete, so würde der bischöfliche Sitz durch diese veränderte Altaranlage verdeckt worden sein, und wurde er desshalb von jetzt ab an die Chorwand der Evangelienseite verlegt.

Es leuchtet ein, dass der bischöfliche Sitz schon seit den ältesten Zeiten mit reichen Seidenstoffen, namentlich an Festtagen bekleidet wurde und dass diese Verzierung sich auch auf die hinter demselben befindliche Wandfläche ausdehnte. Seit dem XIV. Jahrhundert fügte man auch noch einen überschattenden Baldachin von schweren seidenen Stoffen hinzu, der meistens über ein Gestell gespannt wurde und mit der Wand unmit-

telbar in Verbindung stand. In der Anwendung der grossen stofflichen Vorhänge zeigt sich aber ein auffallender Unterschied zwischen dem Orient und dem Occident der Christenheit, der seine Begründung in dem verschiedenen National-Charakter der Morgenländer und der Abendländer hat. Die Beherrscher des Orients nämlich umgaben sich von jeher mit dem Nymbus des Geheimnissvollen und zeigten ihre geheiligte Person nur bei ganz besonderen Veranlassungen theilweise der Menge. Dieses ging bei den Byzantinern so weit, dass sie selbst bei Feierlichkeiten und Audienzen in ihrem Throngezelt verhüllt blieben und nur beim Hauptact sichtbar wurden. Wie wir nun in Folge der byzantinischen Hofsitte überhaupt in der griechischen Kirche eine weitgehende mannigfaltige Anwendung der Vorhänge und Verhüllungen finden, so erklärt sich theilweise auch die Wahrnehmung, dass der bischöfliche Thronsessel im Orient fast vollständig von Vorhängen umgeben zu werden pflegte.

In der lateinischen Kirche hingegen nahm man alle diese Behänge nur wegen ihres decorativen Werthes in Gebrauch, da seit der Gründung der Kirche diesseit der Berge der Charakter der germanischen Völker keine so unbedingte Abgeschlossenheit in den kirchlichen Ceremonien in Aufnahme kommen liess. Als nun im XIII. und XIV. Jahrhundert die Holzsculptur zu einiger Entwicklung gelangt war und namentlich an den Chorstühlen in Stiften und Abteien sich weiter ausbildete, richtete man auch den Bischofsthron so ein, dass man aus der mit sculpirtem Holz getäfelten Rückenwand nach oben hin starke, verzierte Träger herauskragte, auf denen eine flache Wölbung aus Holz ruhte. Von dieser meist viereckigen Decke nun hingen zu beiden Seiten lange Vorhänge, *cortinae laterales,* herunter, die aber nach unten hin wieder zusammengeschürzt wurden und so in ihrem reichen Faltenwurf eine treffliche Wirkung übten. Auch die Rückenwand wurde, wenn sie nicht besonders kunstvoll geschnitzt war, bei feierlichen Pontifical-Aemtern mit reichen Stoffen bekleidet, die nicht aufgespannt waren, sondern frei herunter hingen und in ihrer Grundfarbe in der Regel mit dem Futterstoff der Seitenbehänge harmonirten. Die Vorhänge an der vorderen Seite, welche in der griechischen Kirche meistens ebenfalls bis zur Erde herunterhingen, wurden im Abendland zu schmalen Draperieen verkürzt, welche in ihrem schön geordneten Faltenwurf eine wirksame Zierde des vorspringenden Throndaches bildeten.

Die beiden langen Seitenbehänge des bischöflichen Thrones, meist in rother oder weisser Seide, zeigten auf ihrer Aussenseite gewöhnlich grosse Musterungen, die auf die Fernsicht berechnet waren und mit Goldbrochirungen abwechselten. Meist waren dies kräftige Pflanzen-Ornamente in weiten Verästelungen, seltener figürliche Darstellungen in Vierpass-Medaillons oder architektonische Motive. Als jedoch dann im XIV. Jahrhundert die Wappenwirkerei und Stickerei aufzublühen begann, wurden zur Verzierung jener Behänge auch häufig die Familienwappen des zeitweiligen Bischofs angewendet, welche dann mit dem Wappen des betreffenden Domcapitels abwechselten.

Die Form des bischöflichen Sessels war im Mittelalter eine zweifache, die sich im Ganzen und Grossen genommen auf die romanische und gothische Kunstepoche vertheilte. Bis zur letzten Hälfte des XIII. Jahrhunderts nämlich bediente man sich hierzu des sogenannten *hemicyclium* oder *faldistorium,* welches durch eine mechanische Vorrichtung zusammengelegt und um so leichter aufbewahrt werden konnte. Der lederne Ueberzug, der die obere Sitzfläche dieser Sessel bildete, mag wohl in den seltensten Fällen als ausreichend und bequem zum Sitzen befunden worden sein. Vielmehr wurde stets ein ziemlich starkes Kissen über denselben gelegt, welches in seinem Ueberzuge oft ein Meisterwerk der Stickerei bot. Auch wurde die vordere Seite des *hemicyclium* mit einem bis zur Erde reichenden Behange bekleidet, der neben seiner decorativen Wirkung auch noch den Zweck hatte, den Mechanismus des oft einfach und schmucklos gestalteten Sessels zu verhüllen [1]). In dieser Ausstattung boten die bischöflichen *faldistoria* im XIII. und XIV. Jahrhundert in der That einen eigenthümlichen und, wir möchten sagen, phantasiereichen Anblick, indem dann bloss an den vier Ecken die ausmündenden grotesken Thierköpfe und unten ihre stark gekrallten Tatzen zum Vorschein traten.

Vom XIV. Jahrhundert an werden die Klappstühle zum bischöflichen Gebrauche immer seltener: die aufblühende Holzsculptur verlangte grössere und massivere Werke, an denen sie ihre Kunstthätigkeit entfalten konnte. Daher nahm man ziemlich breite Lehnstühle, die an den beiden Seiten, so wie an der hohen Rückenlehne einen reichen ornamentalen Sculpturschmuck zuliessen. Die Sitzfläche derselben war nur selten gepolstert, sondern mit schön gewirkten und gestickten Ueberzügen bekleidet; oft wurde noch ein weiches Kissen darüber gelegt [2]). Auch diese Sessel pflegte man häufig, wenn auch nicht immer, an der vorderen Seite mit einem gemusterten stofflichen Behange zu bekleiden.

Da die bischöflichen Thronsitze absichtlich in den meisten Fällen ziemlich hoch waren, so wurde unter die

---

1) Vgl. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*, Paris 1858, Seite 111, 112, 285. Ueber die liturgisch wechselnde Farbe des Behanges vgl. *Caeremoniale Episcoporum lib. I, cap. XII, nr. 8.*
2) Vergl. Viollet-le-Duc, l. c. Seite 283, 286.

Füsse des Bischofs noch ein kleines Fussbänkchen hingestellt. Dieses *scabellum* war oft einfach aus Holz angefertigt [1]) oder auf seiner Oberfläche gepolstert; in vielen Fällen bediente man sich dazu auch eines gestickten Kissens.

Es lässt sich wohl kaum annehmen, dass sich heute noch aus dem Mittelalter solche Stoffe erhalten haben, von denen mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, dass sie ehemals als Verhüllungen des bischöflichen Sessels oder als Seitenbehänge des Thronbaldachins benutzt wurden. Auch in älteren Schatzverzeichnissen finden sich hierüber, so viel uns bekannt ist, keine Angaben vor. Vielmehr glauben wir dieselben unter den vielen *pallia sericea, panni holoserici, cortinae* und namentlich unter jenen *nachones* und *baudekyni* suchen zu müssen, wie sie in dem Inventar der St. Paulskirche zu London (1295) und der prager Kathedrale von St. Veit (1387) und in anderen so zahlreich ohne nähere Angabe des Zweckes aufgezählt werden.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass im Mittelalter selbstverständlich die Stufen zum bischöflichen Throne sammt der oberen Fläche mit reichgemusterten und kostbaren Teppichen bedeckt zu werden pflegten, die in ihrer Farbe, Textur und Musterung so ziemlich mit den Fussteppichen der Altarstufen übereinstimmten. In neuerer Zeit sieht man häufig zu beiden Zwecken grüne Velourteppiche angewendet, wie es zum Beispiel auch in der Kathedrale zu Lüttich der Fall ist [2]). Diese grünen Teppiche, die hier ziemlich monoton die Stufen des Altares, des bischöflichen Thrones und des engeren Presbyteriums bedecken, sind überdies mit einer Art von *fleurs de lis* in dunkelgelber Farbe gemustert, die in ihrer Stilisirung nicht in Einklang mit der Architektur der Kirche stehen.

Die kleineren Sitze für die Thron-Assistenten und Ministranten des Bischofs waren im Mittelalter, wie auch in der Renaissancezeit ziemlich einfach und niedrig gehalten und nicht immer mit Kissen und Behängen bekleidet. Namentlich in Italien waren dieselben häufig mit Malereien und Vergoldungen verziert, wie es auch die *Instructiones* des h. Karl Borromäus vorschreiben. Gewöhnlich waren diese *subsellia*, die auf der oberen Fläche der Thron-Estrade oder auf den Stufen aufgestellt wurden, in Weise unserer Fussschemel gehalten und zeigten auf niedrigem Untersatz aus sculpirtem Holz ein einfaches Kissen mit Stickereien. Zuweilen begnügte man sich auch einfach mit Kissen auf den Stufen des Thrones, auf denen die Ministranten des Bischofs Platz nahmen, wie uns dies mehrere gleichzeitige Abbildungen zeigen [1]).

Stoffliche Ausstattung der Sedilien und der Chorstühle,

(stragula et cussini sedilium et stallorum chori).

Gleichwie für den Bischof im Chor seiner Kathedrale unter dem Throngezelt ein mehr oder weniger reich ausgestatteter Sitz hergerichtet ist, auf welchem derselbe bei einzelnen Theilen des Pontificalamtes Platz nimmt, so befinden sich auch in jeder grösseren Kirche an der Epistelseite drei Sitze für den Celebrans und die beiden Diakonen, welche bei feierlichen Hochämtern während der Absingung des *Gloria* und des *Credo* in Gebrauch genommen werden. Diese Einrichtung findet sich schon im Mittelalter vor, indem die Rubriken älterer Missalien eine solche *sessio* nicht nur erlauben, sondern sogar ausdrücklich vorschreiben. Im frühen Mittelalter war es nicht selten anzutreffen, dass jene Sitze für den Celebrans und die Diakonen als drei getrennte Nischen in die Wand eingelassen und häufig aus Stein hergerichtet waren. Dann war natürlich die Ornamentation vornehmlich eine stoffliche, indem man diese Sitze meistens mit reich gestickten Kissen belegte und die Rückenwand, so wie die vordere Seite mit schweren Stoffen bekleidete.

Auch in späterer Zeit, als man die Sitze nicht mehr in der Wandvertiefung anbrachte, sondern frei im Chore aufstellte, wurden dieselben nicht immer getrennt, sondern bildeten häufig eine einzige Bank, welche durch vier Armlehnen in drei Abtheilungen getheilt und mit drei Sitzkissen belegt war. Diese letzteren wurden natürlich nicht immer angewendet, sondern man begnügte sich mit den verhüllenden und verzierenden Stoffen, die an der Rückenwand glatt aufgespannt waren, über die Sitzfläche aber frei bis zur Erde herunterhingen. Unter den Füssen des Priesters und seiner beiden Diakonen wurde, wenn kein grösserer Teppich das ganze Chor bedeckte, ein kleinerer ausgebreitet, zuweilen auch drei kleine Fussschemel hingestellt. Diese Einrichtung und Aufstellung der *sedilia*, die man bereits älteren Miniaturen zufolge im XII. Jahrhundert antrifft, dauert das ganze Mittelalter hindurch und gab namentlich im XIV. und XV. Jahrhundert der Holzsculptur Gelegenheit, zu diesem Zwecke reich ausgestattete Kirchenmöbel herzustellen, die sogar in vielen Fällen

1) Im Domschatz zu Hildesheim sieht man ein *scabellum*, irrt man nicht, aus dem Geweih eines Edelhirschen.

2) Man scheint sich hierbei zu stützen auf die nicht ganz deutliche Vorschrift im *Caeremoniale Episcoporum* lib. I, cap. XII, n. 16.

1) Die Form und Ausstattung der *tambourets* bei dem bischöflichen Throne zeigt am besten Viollet-le-Duc, *Mobilier français*, *sub voc. Quarrel.*

von kunstreich geschnitzten Baldachinen, wie beim bischöflichen Throne, überschattet wurden [1]). Es ist erklärlich, dass hiedurch die stoffliche Ausstattung beschränkter wurde.

Die Vereinigung der drei Chorsitze zu einer Bank war aber nicht die einzige Form; vielmehr kam es zu allen Zeiten des Mittelalters, namentlich in kleineren Pfarrkirchen, wenigstens eben so häufig vor, dass man an der Epistelseite des Presbyteriums drei getrennte *sedilia* aufstellte, so zwar, dass der Celebrans auf dem mittleren einen erhöhten Platz einnahm, zu seiner Rechten der Diakon, zur Linken der Subdiakon. Gestalt und Einrichtung dieser Einzelsitze anlangend, so wählte man dazu die überlieferten Formen der *hemicyclia* oder *faldistoria*, d. h. solche Stühle aus Holz, welche an der vorderen und hinteren Seite ein X mit gebogenen Armen etwa in dieser Form ✕ bildeten. Die beiden Halbkreise an jeder Seite drehten sich in ihrem Berührungspuncte häufig um einen verbindenden runden Holzstab und konnten also dann zusammengeklappt werden [2]). Zur grösseren Befestigung wurden auch an den vier Ecken starke verbindende Holzstäbe angebracht. Natürlich gab es auch viele solcher Chorsitze, welche sich nicht klappen liessen, sondern wo jener mittlere Holzstab bloss zur Befestigung diente: die meisten *faldistoria* also waren in ihrer Form *hemicyclia*, nicht aber umgekehrt. Ein solcher Sitz nun war, namentlich in der gothischen Kunstepoche, häufig ein Meisterwerk der Kunstschreinerei, obwohl sich hier nicht so leicht zierliche Pflanzengebilde, sondern mehr constructive Formen anwenden liessen. Eine besondere Verzierung erhielten die vier nach oben ausmündenden Ecken; dieselben bestanden nämlich fast immer in stilisirten Thierköpfen von Löwen, Hunden, Tigern; hiermit correspondirend gestalteten sich dann die unteren aufstehenden Ecken zu mächtigen Tatzen mit scharfen Krallen, so dass das Ganze, besonders wenn diese *faldistoria* mit seidenen Stoffen bekleidet waren, den Eindruck machten, als ob gebändigte Thierunholde auf ihrem Rücken dem Priester gegen Willen einen bequemen Sitz geboten hätten.

1) Die formschönsten der Sedilien in reicher Holzsculptur zum Gebrauch bei feierlichen Hochämtern finden sich heute noch in der Pfarrkirche zu Kempen bei Crefeld.

2) Desshalb heissen sie auch *faldistoria*, was Du Cange wohl mit Recht von dem gothischen *falthan* ableitet; ein anderer gleichbedeutender Name dafür ist *cliothedrum* (eine ungeschickte Zusammensetzung aus κλείω und ἕδρα); *hemicyclia* hiessen sie wegen der so entstandenen Halbkreise an der vorderen und hinteren Seite. Der deutsche Name „Faltstuhl", der sich im Englischen auch heute noch als *Faldstool* vorfindet, verwandelte sich dann im Französischen zu *faudesteuil*, woher durch Zusammenziehung das heutige *fauteuil* entstanden ist.

Der obere der so entstandenen Halbcylinder wurde mit einem starken Ueberzug von Leder überspannt, welcher die Sitzfläche bildete. Gewöhnlich aber fügte man, namentlich für den Celebrans, noch ein schön besticktes Kissen hinzu, welches sich in die Vertiefung des Lederüberzuges einlegte. Vervollständigt wurde diese Zier zuweilen noch durch stoffliche Behänge vorn und zu beiden Seiten, die bis zur Erde reichten. In einem besonderen Werke wird nächstens ein *faldistorium* aus dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts veröffentlicht, welches sich heute als eine grosse Seltenheit im Museum zu Wiesbaden vorfindet. Die Sculptur ist hier ziemlich einfach, die mit einer in Holz imitirten stofflichen Hülle umwundenen Löwenköpfe wirken sehr charakteristisch. Die stoffliche Ausstattung haben wir nach eigenem Ermessen und nach Analogie mehrerer uns zu Gebote stehenden Ueberreste aus dieser Zeit ergänzen lassen.

Nur wenige Worte werden genügen über die Art und Weise, wie man im Mittelalter jene zusammenhangenden Reihen von Chorstühlen bekleidete, welche sich, wie heute noch, zu beiden Seiten des Chores in Kathedral- und Abteikirchen, häufig auch in kleinerer Anzahl in Stifts- und Pfarrkirchen befanden [1]). Auch hier gilt dasselbe, was bei den Sitzen des engeren Presbyteriums zum Gebrauch bei feierlichen Hochmessen gesagt wurde: sobald die Holzsculptur sich reicher und freier zu entwickeln begann, kam die stoffliche Ausstattung der *stalles* mehr und mehr in Abnahme. In den letzten Jahrhunderten des Mittelalters beschränkte man sich daher gewöhnlich auf ein Sitzkissen für die älteren Canoniker. Ausserdem pflegte man die Rückwände der Chorstühle namentlich an Festtagen mit vielfarbig gewirkten oder gestickten Behängen zu bekleiden, von welchen *dorsalia* später ausführlicher gehandelt werden wird. In Kathedralkirchen hatte auch der Bischof seinen besonderen Chorstuhl [2]), der immer als der erste und reichverzierte an der Evangelienseite, dem Altare zunächst, errichtet war. So erwähnt aus dem Jahre 1222 das Inventar der Kathedrale von Salisbury: *Unum Pallum spissum et bonum ad stallum Episcopi;* ferner das Verzeichniss der Olmützer Domkirche (1435): *Duae parvae tapetiae pilosae brunaticae, quae sternuntur in stallo Episcopi.* Wie unter dem bischöflichen Throne, so wird man auch hier nicht nur das *sedile*, sondern auch

1) Ueber die Chorstühle selbst und ihre sculptorische Ausstattung vergleiche man den trefflichen Artikel in Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, tome VIII*, pag. 458.

2) Bekannt ist die allgemein gebräuchliche Bezeichnung *stallum*, woher auch installiren zu erklären ist.

den Betschemel mit kostbaren Stoffen bekleidet haben. Die Kissen, welche im Mittelalter zum Sitzen und zum Knieen eine so vielfache Anwendung fanden, dürften sich wohl nur noch in wenigen Exemplaren bis auf unsere Tage erhalten haben, so dass man sich begnügen muss, ihre Form und Ornamentation aus alten Tafel- und Miniaturmalereien zu entnehmen. In der Regel waren dieselben mit feinem Kalbleder auf der Rückseite überzogen und mit Pferde- oder Rehhaaren ausgestopft; die obere Seite jedoch erhielt dann noch einen besonderen Ueberzug von einfachen oder figurirten Seidenstoffen, die reichgestickte Ornamente oder auch, besonders im XIV. und XV. Jahrhundert, eingewirkte Wappenschilder zeigten. Durch Polsterarbeit erhielten die Kissen zuweilen auch die Form von Drei- oder Vierpässen, wie sich dieselben auf mehreren alten Bildwerken finden. Als seit der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts sich die haute-lisse-Weberei zu entwickeln begann und vortreffliche Gewebe von flandrischen Fabricanten in Menge auf dem Wege des Handels durch das ganze Abendland verbreitet wurden, wandte man solche vielfarbig figurirten haute-lisse-Gewebe mit besonderer Vorliebe auch bei den Ueberzügen der kirchlichen und profanen Kissen an, die namentlich mit heraldischen Abzeichen oder mit der Darstellung des im Mittelalter so beliebten „wilden Mannes" verziert wurden.

In der Renaissance kommen an den Ueberzügen der Kissen dieselben Musterungen vor, wie wir sie auch an den Teppichen jener Zeit finden. Bald aber wurde es Brauch, sie durch starke Polster zu ersetzen, die mit gepresstem und gemustertem Leder, zuweilen auch mit vielfarbigem Damast überzogen wurden.

In neuester Zeit jedoch hat man mit Rücksicht auf die mittelalterlichen *sedilia* begonnen, diese Chorstühle je nach dem Stil der betreffenden Kirche wieder nach mustergültigen Vorbildern zu gestalten und auszustatten. So wurden in jüngsten Tagen für die im Stil der alten Pfeilerbasiliken neuerbaute Kirche der Redemptoristen zu Aachen drei Chorsitze von kundiger Meisterhand angefertigt, die in den entwickelten Formen des romanischen Stiles aus dem XII. Jahrhundert gehalten sind und mit jenem *hemicyclium* übereinstimmen, welches Viollet-le-Duc auf Seite 115 seines erwähnten Werkes abgebildet hat. Auch für die Münsterkirche zu Aachen wurden in letzten Jahren mehrere Chorsitze zum Gebrauche bei feierlichen Hochämtern von dem genialen Bildhauer Wilhelm Mengelberg entworfen und stilgerecht ausgeführt, die sich in Form, Einrichtung und Ornamentation den mittelalterlichen Hemicyclien nähern und mit dem Stil des Hochchores in Einklang stehen. Statt der beweglichen Kissen, wie sie im Mittelalter zur Anwendung kamen, ist jedoch hier die heute allgemein eingeführte Polsterung mit metallenen Sprungfedern angebracht worden. In demselben Institut zur Anfertigung kirchlicher Möbel von W. Mengelberg ist jüngst auch für die erzbischöfliche Kathedrale zu Utrecht ein *scamnale*, auf drei Sitze berechnet, hergestellt worden, welches sich mit den betreffenden Leistungen des Mittelalters in jeder Hinsicht messen kann. Die drei Sitze, welche hier zu einer Bank vereinigt sind, werden durch reich sculpirte Armlehnen von einander geschieden und sind mit gestickten Kissen und Dorsalien bekleidet, die von Damen Utrechts streng nach alten Vorbildern angefertigt wurden. Damit die priesterlichen Gewänder keinen Schaden leiden, sind die einzelnen Sitze so eingerichtet, dass sie sich nach vorn herausschieben lassen und so hinten eine Oeffnung zum Durchlassen der Gewänder sich bildet [1].

Die Traghimmel.

(*umbellae portatiles*).

Die ursprünglich orientalische Sitte, hochstehende Personen bei ihren Ausgängen unter einem Schirm oder Baldachin einherschreiten zu lassen, fand auch bald im Abendlande bei kirchlichen und profanen Veranlassungen Nachahmung. Ein Vorbild hierzu war schon in dem altchristlichen Ciborium mit seinem Baldachin, Wölbung und seinen *tetravela* gegeben. Zur kirchlichen Anwendung kam der tragbare Baldachin in grösserem Umfange nach Einführung der Frohnleichnams-Procession, indem er über dem Priester ausgespannt zu werden pflegte, wenn dieser das *Sanctissimum* durch die festlich geschmückten Strassen trug. Als Träger des Baldachins wurden häufig die Honoratioren der Pfarre oder des Stiftes, zuweilen auch die jüngeren Sänger der *schola* oder auch Chorknaben genommen, welche letztere, der Würde des Amtes gemäss, mit dem *humerale* und der Albe oder der *tunicella* bekleidet und mit dem *cingulum* gegürtet waren. Dass selbst von Chorknaben die Processionshimmel mit geringer Mühe getragen werden konnten, wird man erklärlich finden, wenn man bedenkt, dass dieser Tragbaldachin in den Jahrhunderten des Mittelalters sehr einfache und leichte Formen hatte und nicht im mindesten unseren schwerfälligen und kolossalen Traghimmeln glich, wie sich dieselben seit der Renaissance- und Zopfzeit zur unvernünftigen Bürde für die Träger gestaltet haben. Im Mittelalter wurde nämlich dieser Baldachin einfach in der Weise zusammen-

1) Vgl. über dieses Meisterwerk der Holzsculptur die Abhandlung „Kunst-Industrie Aachens" im „Echo der Gegenwart", Aachen, 1. November 1867.

gesetzt, dass man ein viereckiges, kostbares Gewebe, welches auf der inneren Seite mit weisser Seide gefüttert war, an den vier Ecken durch eine Vorkehrung von Ringen oder Haken mit vier leichten Tragstangen in Verbindung setzte, und so ein gefälliges und zierliches Schutzdach gegen ungünstige Witterung erzielte, welches ausserdem auch zur Hebung der Processions-Feierlichkeiten wesentlich beitrug. Eine solche Baldachindecke, wie sie noch heute in italienischen und französischen Diöcesen vereinzelt im Gebrauche ist, erwähnt auch das Inventar der Abtei Michelsberg bei Bamberg vom Jahre 1483, welches anführt: *Unum sericum rubeum pannum p r o c e l o in die corporis Christi.* — Die Anzahl der Tragstangen, welche nach oben und unten gewöhnlich durch dünnere Eisenruthen untereinander verbunden wurden, wie dies auch heute noch der Fall ist, war häufig auf sechs ausgedehnt, indem auch in der Mitte der beiden Langseiten je eine solche angebracht war, so dass also auf jeder Seite des Priesters, welcher das allerheiligste Sacrament hielt, drei Träger einherschritten. So führt das Schatzverzeichniss des Domes von Würzburg aus dem Jahre 1448 an: Ein Hymmel der ist bloe mit sechs übergulten Stäben. — Aus dieser und der eben citirten Angabe lässt sich übrigens auch entnehmen, dass die Farbe des Tragbaldachins in jener Zeit noch nicht festgesetzt war.

Es dürfte schwer halten, heute noch in den Gewandkammern grösserer Kirchen mittelalterliche Baldachindecken sammt ihren Tragstäben vorzufinden. Da auch ältere Schatzverzeichnisse dieselben selten erwähnen, so würde die genauere Kenntniss der Form und stofflichen Einrichtung dieser mittelalterlichen *umbellae processionales* für die kirchliche Archäologie fast gänzlich verloren sein, wenn sich nicht Abbildungen derselben glücklicher Weise auf Miniaturen und Tempera-Malereien ziemlich häufig vorfänden. In dem prachtvollen *Missale Romanum* von H. Reiss in Wien bei dem *Festum Corporis Christi* finden wir die Abbildung eines tragbaren Himmelgezeltes, welche einem Miniaturwerke des XV. Jahrhunderts entlehnt ist. Die an den vier Seiten der Decke dieses *dais* herunterhängenden stofflichen *vela* sind hier noch nicht als breite *aurifrisiae* gestaltet und reich verziert, sondern sehr schmal gehalten [1]).

Tragbare Baldachine waren am Schlusse des Mittelalters und während der Renaissance auch im profanen Leben häufig im Gebrauch; sie zeigten dieselben Formen und stoffliche Verzierungsweise, wie solche auch an den kirchlichen Tragzelten vorkamen. Ein solches tragbares Zelt findet sich abgebildet in einem Manuscripte der kaiserlichen Bibliothek zu Paris und veranschaulicht den Einzug der französischen Königin Isabelle in die Residenzstadt [1]). Vier Schöffen halten einen zierlichen Baldachin mit hohen Tragstangen über der jungen Königin, die auf einem reichgeschirrten Pferde sitzt. Auch dieses *dais* ist mit einer flachen Decke überspannt, während nach den vier Seiten hin reichgemusterte schmale Stoffe herunterhangen. Sauval berichtet, dass es überhaupt üblich gewesen sei, die französischen Könige und Königinnen bei ihrem ersten Einzuge in Paris unter einem blauseidenen Himmel abzuholen, welcher reich mit den bekannten goldenen Lilien *sans nombre* gemustert war [2]).

Was nun den Stoff betrifft, der bei den mittelalterlichen Traghimmeln zur Anwendung kam, so deutet schon der Name Baldachin, der in den Schatzverzeichnissen dafür gebraucht wird, an, dass man in der Regel schwere gemusterte Seidenstoffe dazu nahm, die mit Gold reich durchwirkt waren. Wie sich nämlich aus den mittelalterlichen Inventaren ergibt, bedeutet *baldakinus, baudekin, baudekynus* etc. einen schweren, in Gold brochirten Seidenstoff meistentheils orientalischer Fabrication, deren manche Kirchen eine so grosse Anzahl besassen, dass dieselben in den Schatzverzeichnissen eigene Rubriken in Anspruch nahmen. Diese reichen, schweren Stoffe der Traghimmel dienten einerseits zur würdevollen Hebung der ganzen Feier, andererseits auch zur besseren Instandhaltung des steifen Gezeltes, welches sonst durch seine vielen Falten unschön gewirkt haben würde.

Bis zum Schlusse des XVI. Jahrhunderts scheinen die Tragbaldachine in den meisten Kathedral- und Stiftskirchen ihre einfache Form und Beschaffenheit als leichte, tragbare Gezelte mit kurz herunterhangenden Draperieen beibehalten zu haben. Als aber mit dem Aufkommen der heidnischen Kunstformen die meisten liturgischen Geräthe, wie Altäre, Kanzel, Beichtstühle, das Bestreben kundgaben, sich in ungewöhnlich grosse Formen zu entwickeln und über Gebühr auszudehnen, wurde auch dem tragbaren Himmel, namentlich durch die *brodeurs du Roi* in Paris und Lyon, seit dem XVII. und XVIII. Jahrhundert eine

---

1) Wir erinnern uns, bei einer Frohnleichnams-Procession in Genua, welche unter zahlreicher Fackelbeleuchtung in den Strassen der Stadt bei Abendzeit abgehalten wurde, einen Traghimmel genau in Augenschein genommen zu haben, welcher dieselben leichten und zierlichen Formen zeigte, wie der oben erwähnte.

1) *Manusc. de Froissart; bib. imp., fond Colbert, n. 8373. XVe siècle.*

2) „*Quand nos Rois et Reines font leur première entrée à Paris, c'est à eux (les échevins) d'apporter le ciel d'azur, semé de fleurs de lis d'or, et le mettre et porter parmi la ville par-dessus leurs majestés.*“ *(Sauval, pièces justif.*, p. 246).

solche Form und Ausdehnung gegeben, dass dadurch der ursprüngliche Begriff eines leichten tragbaren Gezeltes gänzlich verloren ging und dasselbe jetzt eine ungebührliche Last für die Träger wurde. Da man desswegen das Tragen dieser Kolosse, die aus schwerem Holz construirt und mit reichen Vergoldungen überladen waren, nicht mehr den Standespersonen von Würde und Ansehen zumuthen konnte, so musste man seine Zuflucht zu bezahlten Trägern nehmen, die nicht selten im Schweisse ihres Angesichtes bei feierlichen Processionen ein Amt versahen, welches im Mittelalter als Ehrensache und Auszeichnung betrachtet wurde und keine besondere Kraftanstrengung erforderte.

Die stoffliche Ausstattung dieser sogenannten Traghimmel wurde vollends seit dem XVIII. und XIX. Jahrhundert, wo das Gestell mit seiner dachförmigen Ueberhöhung und Vergoldung die Hauptsache wurde, auf das geringste Maass zurückgedrängt, wogegen die schmalen Draperieen in ungebührlicher Weise vergrössert und mit reichen, schweren Goldstickereien überladen wurden. Wir wären hier in der Lage, eine ganze Menge von heute noch im Gebrauch befindlichen Traghimmeln anzuführen, die in den Tagen der ausgearteten Renaissance, des Zopfes und Rococo-Stiles angefertigt worden und in ihrer Anlage ganz und gar den profanen Betthimmeln mit allen ihren Schnörkeln und Troddeln entlehnt sind. Wir beschränken uns jedoch darauf, bloss auf die schwerfälligen Processionshimmel vom Kölner Dom und vom Aachener Münster aufmerksam zu machen, welchen letzteren Kaiser Joseph I. sammt einer vollständigen Capelle bei seiner Krönung zum Geschenk machte.

(Forts. folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Einladung zum Abonnement auf den XIX. Jahrgang des Organs für christliche Kunst.

Der XIX. Jahrgang des „Organs für christliche Kunst" beginnt mit dem 1. Januar 1869 und nehmen wir Veranlassung, zum neuen Abonnement hiermit einzuladen. Die bereits erschienenen achtzehn Jahrgänge geben über Inhalt und Tendenz genügenden Aufschluss, so dass es für die Freunde der mittelalterlichen Kunst keiner Auseinandersetzung bedarf, um diesem Blatte ihre Theilnahme zuzuwenden.

Das „Organ" erscheint alle vierzehn Tage und beträgt der Abonnementspreis halbjährlich durch den Buchhandel 1 Thlr. 15 Sgr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 1 Thlr. 17 Sgr. 6 Pfg. Einzelne Quartale und Nummern werden nicht abgegeben, doch ist Sorge getragen, dass Probe-Nummern durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden können.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



